

elu

Tudor
Vianu

Postume

TUDOR VIANU

POSTUME

T U D O R V I A N U

POSTUME

ISTORIA IDEII DE GENIU

SIMBOLUL ARTISTIC

TEZELE UNEI FILOZOFII A OPEREI

Cu o postfață de
ION IANOȘI

București — 1966

EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față este alcătuit pe baza manuscriselor originale, inedite, aflate în posesia familiei Vianu.

**I S T O R I A
I D E I I
D E
G E N I U**

PREFAȚA

Înțeleg prin *geniu* înzestrarea spirituală care permite creatorului de cultură soluții originale și fecunde, purtătoare de germinii unor creații noi, într-un domeniu de mare însemnătate socială.

Ideea de geniu are o istorie. S-a format într-un lung trecut, în legătură cu împrejurările speciale ale diferitelor societăți omenesti, și continuă a juca un rol de seamă în sfera de idei a omului de azi. Cine constată geniul unui artist, al unui gânditor, al unui om de știință, sau al unui conducător politic, enunță nu numai o judecată de existență, dar și una de valoare. Geniul este deci o categorie predicativă, în care se reflectă o împrejurare hotărâtoare a culturii, dar în același timp ne permite aprecierea unei puteri creatoare deosebite.

Pe ce temelii s-a format ideea de geniu? Care au fost primele elemente pătrunse în conținutul ei? Ce note noi i-a adăugat dezvoltarea succesivă a culturii? În ce fel apariția și dezvoltarea ideii de geniu reflectă viața societăților în care această idee s-a ivit și s-a îmbogățit treptat? Ce linii de dezvoltare manifestă istoria acestei idei? Propunându-ne să studiem istoria ideii de geniu, vom încerca să dăm un răspuns acestor întrebări.

Izvoarele istorice ale ideii de geniu sînt texte ale filozofilor, ale teoreticienilor artei și ale poeților care au folosit noțiunea și cuvîntul respectiv. Lucrarea de față va fi deci o cercetare de istoria filozofiei și a esteticii, dar și de istoria comparată a literaturilor. În adevăr, culegerea și gruparea textelor ne arată că ideea de geniu s-a elaborat în legătură cu mișcările artistice și literare. Mai ales în legătură cu acestea din urmă, ideea de

geniu a primit îmbogățirile ei cele mai substanțiale, încât nu este posibil a studia istoria ei, fără a ține seama de creația literară a unor țări și epoci diferite, a doctrinelor estetice produse de acestea, a filiațiilor dintre ele.

Istoria ideii de geniu n-a fost studiată încă în întreaga ei desfășurare, din Antichitate pînă în epoca noastră. Există însă cercetări în legătură cu unele epoci mai mult sau mai puțin restrînse ale întregii dezvoltări sau cu unele momente ilustrate de contribuția unui teoretician de seamă. Lucrarea de față le va utiliza deopotrivă, dar se va întemeia în special pe textele originale, pentru a scoate din alăturarea lor în timp liniile generale de dezvoltare ale ideii de geniu, de la originile ei mitice și de la întrebuintarea pe care i-au dat-o anticii, prin faza îmbogățirii ei în epoci mai noi, pînă la momentul cînd vechea noțiune este abordată de știința modernă și ajunge a dobîndi o nouă semnificație.

Scriu deci istoria ideii de geniu ca pe un capitol al istoriei culturii și o fac întemeindu-mă pe mărturii ale trecutului mai îndepărtat sau mai apropiat și pe cercetarea mai nouă, pe care socotesc a o putea îmbogăți prin cuprinderea întregii serii tematice și prin degajarea liniilor generale ale dezvoltării ei.

1. GENIUS

Toate limbile moderne ale sferei noastre de cultură exprimă ideea de geniu printr-un neologism de proveniență latină. Cu vîntului latinesc *genius* trebuie să-i cerem deci primele lămuriri pentru notele constitutive ale noțiunii exprimate de el, cu adînci și îndepărtate repercusiuni asupra întregii dezvoltări a acestei noțiuni¹.

În limba latină, *genius* este un derivat al verbului *gignere* (*gigno, genui, genitum*) = a naște. *Genius* este, în sfera de reprezentări a limbii latine, principiul însuflețitor al corpului, asociat cu el în momentul nașterii, dar separabil de corp prin moarte, cînd devine o *larvă* sau un *lemur*. *Genius* exprimă deci o noțiune înrudită cu *animus*, ba chiar cu *deus*, deoarece omul trăiește sub tutela geniului său, i se roagă, îl adoră, i se jură. îi aduce sacrificii. Interesant este că atestările literare atribuie un geniu numai bărbaților, nu și femeilor, care posedă o *Juno*, facultatea de a naște. În schimb, printr-o extindere a termenului care ajunge la un moment dat a desemna nu numai puterea însuflețitoare, dar poate și calitatea distinctivă înăscută, posedă un geniu nu numai oamenii, dar, după cum ne-o dovedesc numeroase inscripții, geniu au și locurile (*genius loci*), orașele, clădirile, ba chiar și asociațiile de persoane: colonii, provincii, legiuni, centurii. Uneori se vorbește și de geniuul zeilor.

Stînd în legătură cu faptul nașterii, în constituirea ideii de geniu a intrat și reprezentarea procreației. Geniul este puterea procreativă, un motiv pentru care atribuirea lui este acordată

¹ Lucrarea a fost făcută de mai multe ori. V.d.p. Pauly—Wissowa Kroll, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, s.v. *genius*, cu bogate referințe.

numai bărbaților. Se vorbește deci de un geniu nupțial, al patului conjugal, *genius lectalis*. Imaginația mitică și-l reprezintă ca pe un șarpe, vechi simbol sexual¹. Literatura clasică a reținut aceste reprezentări. La Virgiliu, *Eneida*, V, 84 urm., Enea, răătăcitor, ajunge din nou în insula unde își îngropase tatăl, pe Anchise: îi aduce jertfe, dar apare un șarpe care le devoră. Enea se întreabă dacă nu e cumva un *genius loci* sau paznicul mormântului, geniuul supraviețuitor al tatălui mort:

*Numai vorbi și din fundul altarului lunecă-un șarpe
Făr' de măsură, făcînd șapte cercuri cu încolăcirea-i,
Și-mbrățișează molatic mormîntul, tîrîș printre vetre;
Pete albastre pe spate, lucire bătînd numa-n aur
Îi aprindeau ai lui solzi, așa cum în nouri aruncă
Mii de culori curcubeul, cînd soarele-i stă împotrivă.
Înmărmurit e Enea. Iar șarpele-n largă-nvolbire,
Printre pocale și vase lucinte-n sfîrșit se tîrăște,
Gustă din jertfe și iar făr-a face vreun rău, în adîncă-i
Groapă se trage și lasă altarul de unde mîncase.
Mai cu pornire Enea reia începuta cînstire,
Gîndul în cumpănă dacă-i vreun geniu al locului, dacă-i
Duhul mormîntului paznic².*

Mai lămurită în reprezentările lui sexuale apare imaginea șarpelui-geniu în povestirea lui Plutarh, *Viețile paralele*, *Tiberius Gracchus*. I. „Se povestește, scrie Plutarh, că (Tiberius Gracchus, tatăl, căsătorit cu Cornelia, fiica lui Scipio, învingătorul lui Hannibal) a găsit doi șerpi în patul lui. Ghicitorii, după ce au cercetat cu băgare de seamă această minune, l-au oprit pe Tiberius să omoare șerpii sau să-i lase liberi, arătîndu-i că dacă îl ucide pe mascul își va grăbi propria lui moarte și dacă va răpune pe femelă, ar provoca moartea timpurie a Corneliiei... Tiberius omorî însă pe mascul și slobozi femela; puțin timp după aceasta muri el însuși, lăsînd pe cei doisprezece copii pe care-i avusese cu soția lui“. Iată deci un exemplu de *genius lectalis*, conceput ca șarpe. Dar vechea legendă se abate de la înțelegerea geniuului ca putere procreativă a băr-

¹ Psihanaliza recunoaște caracterul de simbol sexual al șarpelui ca și al altor reptile sau al peștelui. V. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, II, X, Taschenausgabe, 1923, p. 154.

² Citat după Virgiliu, *Eneida*, trad. I. Murărașu, E.S.P.L.A., 1956, pp. 110-111. (N. red.)

batului singur. În povestirea lui Plutarh, scrisă într-o epocă tardivă, când vechile reprezentări putuseră păli și aveau o putere constrângătoare mai mică, femeia apare și ea ca posesoarea unei forțe procreative deopotrivă cu a bărbatului, simbolizată prin șanpe.

Literatura clasică dă însă și un alt înțeles noțiunii de geniu, derivat din cel precedent, dar totuși deosebit de acesta : felul personal de a fi, marca distinctivă a personalității fiecărui om. Se citează, în acest din urmă înțeles, textul lui Horațiu, *Epistolae II*, 2, 183 urm., unde poetul vorbește de doi frați cu însușiri felurite, ba chiar contrarii, pe care le explică prin geniul lor (numit și *natale comes* = tovarăș din naștere) :

*Cur alter fratrum cessare, et ludere, et ungi
Praeferat Herodis palmetis pinguibus, alter
Dives et importunus, ad umbram lucis ab ortu
Silvestrem flammis et ferro mitiget agrum,
Scit genius, natale comes qui temperat astrum,
Naturae deus humanae, mortalis in unum —
Quodque caput, vultu mutabilis, albus et ater.*

(De ce, dintre doi frați, unul preferă odihna, plăcerea, parfumurile bogate ale palmierilor lui Herodes ; în timp ce celălalt, bogat fără odihnă, de la răsăritul soarelui până la revenirea întinericului, împlânzește prin foc și prin fier un pământ sălbatec ? Geniul o știe, acest tovarăș din naștere care împlânzește influențele rele ale astrului, acest zeu al naturii umane, legat de fiecare om și care moare o dată cu el, cu figura schimbătoare, când alb, când negru.)

Pasajul justifică deci înțelegerea geniului ca un fel de zeu : *naturae deus humanae*, capabil să se opună influențelor astrale : *temperat astrum*, dat din naștere : *natale comes*, răspunzător de originalitatea fiecărui individ, dar supus și el dispariției prin moarte : *mortalis in unum*. Relativa contradicție dintre termenii noțiunii horatiene a geniului provine, desigur, din faptul că ea intrase într-o fază de disoluție a vechilor reprezentări mitice. Geniu ca *deus*, dar în același timp ca *mortalis* ne arată că vechile elemente componente ale noțiunii nu mai erau legate de forța unei viziuni unice, profund ancorate în spiritul oamenilor.

Între timp, înțelesul ideii 'de geniu se particularizase, ajungînd să însemne înzestrarea poetică. Astfel, în *Pro Archia poeta*, VIII, 18—19, Cicero apără pe clientul său, poetul Archia, căruia i se contesta cetățenia romană, invocînd geniul său, acel dar prin care poezii se înrudesesc cu zeii. „*Atque sic a summis hominibus eruditissimisque acēpimus, ceterarum rerum studia, et doctrina, et praeceptis, et arte constare; poetam natura ipse valere, et mentis viribus excitari, et quasi divinum quodam spiritu inflari. Quare suo jure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum dono atque munere commendati nobis esse videantur.* — Sit igitur, judices, sanctum apud vos, humanissimi homines, hoc poetae nomen, quod nulla unquam barbaria violavit. Saxa et solitudines voci respondent; bestiae saepe imprones cantu flectuntur atque consistunt. Nos instituti rebus optimis non poetarum voce moveamur?“ (Și apoi așa am învățat eu de la cei mai mari și mai erudiți oameni că talentele celelalte se cîștigă prin studii, prin învățătură și prin metodă; poetul nu datorește nimic decît naturii sale; se însuflește de puterea geniului său și se inspiră de un oarecare suflu divin. De aceea, cu drept cuvînt compatriotul nostru Ennius numește pe poeți persoane sacre, fiindcă par a ne fi dăruiti nouă cu un har și o grație a zeilor —. Fie deci, judecători, sfînt înaintea voastră, a celor mai umani dintre oameni, acest nume de poet, pe care chiar și barbarii l-au respectat totdeauna. Pînă și stîncile și pustiurile răspund la glasul poezilor, fiarele grozave se înduioșează și se opresc pe loc: iar noi, formați prin studiul literelor, noi să rămînem nesimțitori la accentele poezilor?“.) Textul ciceronian menține deci ecuațiile: *geniu* = *înzestrare naturală*, *geniu* = *înzestrare divină*, dar le trece sub semnul unei îndoieli filozofice: *poezii... par (esse videantur) a ne fi dăruiti nouă cu un har și o grație a zeilor*. Reflecțiile lui Cicero sînt, de altfel, introduse într-o expunere care, prin aluzia mitologică la Orfeu, dobîndește un caracter estetic-retoric, și pare mai mult manifestarea unui literat, manevrînd argumentul livresc, decît a cuiva care exprimă vechea convingere mitică.

Dar deși, la Cicero, vechea noțiune a genialității pare perimată, dezvoltările lui conțin elementul nou al geniului poetic ca înzestrare divină. Pentru a găsi originile acestuia trebuie să coborîm în timp pînă la filozofii greci.

Cuvîntul grecesc corespunzător lui *geniu* este *daimon*. Coincidența înțelesului celor doi termeni nu este însă totală. E. Rohde a dat o sistematizare a diferitelor accepțiuni ale termenului *daimon*, întemeindu-se pe atestările literaturii grecești clasice și pe scrierile stoicilor¹. Una din aceste accepțiuni coincide cu aceea a geniului ca personalitate originală. Întocmai cum fac romanii pentru geniu, grecii aduc sacrificii demonului lor, cu prilejul zilelor aniversare. Demonul este totuși o entitate deosebită de suflet, deoarece unele mărturii literare ni-l arată conducînd sufletul omului, după moarte, în Hades. Astfel, Platon, în *Phaidon*, 107 d, consemnează tradiția potrivit căreia fiecare om după ce moare este luat de demonul pe care soarta i l-a atribuit în mod individual în timpul vieții sale, pentru a-l conduce într-un loc, unde morții, după ce au fost judecați, sînt îndrumați către lăcașurile Hadesului. Această autonomie a demonului se afirmă și în timpul vieții, ca voce interioară a conștiinței. Astfel, Socrates, după cum o știm de la Platon și Xenofon, afirma a fi fost adeseori prevenit de către demonul lui. Ascultînd vocea demonului, putea Socrates să dea sfaturi folositoare discipolilor și prietenilor, în diferitele împrejurări ale vieții. El însuși, Socrates, atribuia vocii premonitoare a demonului faptul de a se fi abținut de la orice acțiune politică, așa cum ne încredințează în discursul de apărare pronunțat în fața judecătorilor atenieni, după cum o aflăm de la Platon, *Apologia lui Socrates*, 31 c: „Încă din copilăria mea, spunea Socrates, o voce care se face auzită în mine mă abătea de la ceea ce aș fi putut face, dar niciodată nu m-a împins la acțiune“. Era glasul demonului său, despre care ne vorbește în același pasaj.

Demonul este deci, în concepția lui Socrates dar și a altora, o putere protectoare și binefăcătoare, un *agathos daimon* cum au toți oamenii, ba și casele familiale. Grecii și-l reprezentau ca pe un șarpe, și acestui demon bun al indivizilor și al fami-

¹ Cf. Erwin Rohde, *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 1893-1894, tr. fr. 1928, p. 522, n. 3.

liilor i se aduceau jertfe, i se vărsa prima picătură a unei libațiuni¹.

În sfera de accepciuni ale demonului apare și înțelesul de *destin, soartă*. Heraclit încă nota : „Demonul omului este soarta lui“ (fr. 119, 122 la Capelle). Dar poate că aci demonul este luat în înțelesul de individualitate, de fel particular de a fi din care, pentru oricine, decurg atâtea din împrejurările vieții. Horațiu ne va încredința, cum am văzut, de puterea făuritoare de destin a geniului, capabil să modifice chiar influența astrelor : *temperat astrum*.

3. INSPIRAȚIE

Inspirația este, în concepția lumii vechi, starea de spirit a poezilor care, în momentul lucrării lor, se simt stăpâniți de un spirit supranatural. Credința aceasta apare din primele timpuri ale literaturii grecești, deoarece Homer și Hesiod, la începutul poemelor lor, cer ajutorul Muzelor. Muzele sînt fiicele lui Zeus, înveselitoarele Olympului prin cîntecele lor, inspiratoarele poezilor și ale altor creatori de cultură. Prin ele o putere divină stăpînește pe poeți, care, în momentul posedării lor de către zeu, se găsesc în stare de entuziasm, de inspirație. Este una din trăsăturile cele mai rezistente în constituirea ideii tradiționale de geniu. Filozofii și-au însușit-o de timpuriu. Cicero o semnalează la Democrit și la Platon. „Am auzit adesea, scrie Cicero în *De Oratore*, III, 194, o părere pe care ne-au lăsat-o în scrierile lor Platon și Democrit și anume că nimeni nu poate deveni un bun poet fără entuziasm și fără un suflu de nebunie.“ Se păstrează și cuvintele lui Democrit, care în fr. 17 notează : „Ceea ce scrie un poet, posedat de divinitate, în entuziasm sfînt, este sigur frumos“. Îi datorăm însă lui Platon teoria cea mai completă a inspirației poetice, cu un rol atît de mare în formarea ideii tradiționale de geniu.

¹ Asupra lui *agathos daimon*, v. E. Rohde, *ibid.*, p. 209, n. 2, unde se face apropierea cu credințele asemănătoare la germani și s-ar putea adăuga la alte popoare moderne.

Rezum aici tezele lui Platon, dînd după fiecare din ele textele care le justifică :

1. Entuziasmul poetic, 'inspirația, manifestă prezența activă a unui zeu în poet, starea de posesiune. Poeții nu cîntă călăuziți de rațiune, ci posedați de zeu. Prin această stare a lor, în momentul creației, poeții se înrudesesc cu prezicătorii. În *Apoloogia lui Socrates*, 22, 6, Platon reproduce cuvintele maestrului său, care, făcîndu-și un fel de autobiografie intelectuală, povestește despre încercările lui de a găsi înțelepciunea la oamenii renumiți. A căutat-o zadarnic la oamenii politici. „După oamenii politici, continuă Socrates, m-am dus să găsesc pe poeți, autori de tragedii sau de ditirambi, convins că, lîngă ei, mă voi prinde pe mine însumi în vina de a fi mai puțin înțelept decît aceștia. Pregătindu-mă prin acele din compunerile lor la care păreau a fi lucrat mai sîrguincios, i-am întrebat de fiecare dată despre ce anume voiau să vorbească, cu intenția de a învăța ceva de la ei. Dar oricîtă rușine încerc arătîndu-vă adevărul, trebuie să vă mărturisesc că, de fiecare dată, publicul care se găsea de față îmi vorbea mai bine despre poemele compuse de poeți decît aceștia înșiși. A trebuit deci să recunosc că poeții nu compun prin înțelepciunea lor, dar printr-un instinct și atunci cînd sînt posedați de un zeu, în același fel cu acei care fac profeții și pronunță oracole, căci și aceștia sînt grăitori de multe lucruri frumoase, dar n-au nici o cunoaștere precisă despre lucrurile spuse de ei.” Prezența zeului în poet produce cîntecul lui. Ideea aceasta devine un loc comun al retoricii clasice. Am întîlnit-o sub pana lui Cicero. O aflăm și la Ovidiu, *Fasti*, 6, 5 : *Est deus in nobis, agitante calescimus illo* (Este un zeu în noi, ardem agitați de el).

2. Creînd în stare de entuziasm, știința, cunoașterea regulilor tehnice nu sînt de folos poezilor. În *Fedru*, 244 și urm., Socrates luînd pentru a doua oară cuvîntul, enumeră felurile posesiunii de către un zeu, amintind după prezicători, după acei care tălmăcesc zborul păsărilor, pe poeți. În legătură cu aceștia, Socrates spune : „Un al treilea fel de posesiune și de delir este acela care provine de la Muze, care, atunci cînd stăpînește un suflet fraged și curat, cînd îl trezește și îi produce starea de entuziasm, în cîntece și în orice alt fel de compuneri, prin care celebrează marile isprăvi ale celor vechi, poetul face educația posterității. Dimpotrivă, acela care, fără inspirația Muzelor, ar fi ajuns la porțile poeziei, cu convin-

gerea că unele cunoștințe tehnice îi sînt suficiente pentru a face din el un poet, acela va rămîne poet nedesăvîrșit.“ Este probabil că observația aceasta a lui Socrates conține un ascuțit polemic împotriva profesorilor de retorică, a sofistilor, transmițătorii unui învățămînt literar tehnic. Afirmația superiorității inspirației față de cunoașterea tehnică marchează o poziție care se va reface de mai multe ori în istoria ideilor. O vom regăsi după secole.

3. Nu numai că cunoașterea rațională nu este folositoare poetilor și tuturor acelor care sînt stăpîniți de entuziasm, dar mai degrabă carența rațiunii este favorabilă acestora. Astfel, în *Timaeus*, 72 și urm. : „O dovadă suficientă că Zeus a dăruit puterea profetică acelor stăpîniți de o infirmitate a rațiunii umane stă în faptul că nimeni, în stare de bun simț, nu ajunge la divinația inspirată și veridică, ci este necesar ca activitatea judecății lor să fie stînjinită prin somn, prin boală sau printr-un fel oarecare al entuziasmului“. Nebunia nu este deci totdeauna nebunească. Există și o nebunie vrednică de admirație. O știa și Horațiu (*Ode*, III, 4, 2) : *amabilis insania*. Este nebunia poetilor.

4. Inspirația nu este numai starea de spirit a poetilor și a prezicătorilor, dar și aceea a altor creatori de valori culturale, printre care Platon acordă o mențiune specială oamenilor politici. În *Menon*, 99 c., Socrates face observația că talentul politic nu se poate transmite, ca adevărurile științei, și că este drept a-l atribui inspirației. „Dacă nu este datorat științei, spune Socrates, înseamnă că provine dintr-o împrejurare fericită. Printr-o astfel de împrejurare, oamenii politici pot menține statele pe drumul drept, fără ca, din punctul de vedere al inteligenței, să fie vreo deosebire între felul lor de a fi și acel al oracolelor și al profetilor : aceștia, în adevăr, spune adeseori adevărul, dar n-au nici o știință despre ceea ce spun.“ Menon confirmă această observație. Și Socrates revine, pentru a conchide printr-o generalizare mai largă : „Pe drept cuvînt vom numi deci divini atît pe vestitorii de oracole și pe predicatori, ca și pe toți creatorii fără excepție“. Extinderea ideii de geniu pînă la limitele creației de cultură este unul din rezultatele cele mai însemnate ale cercetării lui Platon.

5. Inspirația se transmite. Starea de spirit a unui poet poate deveni aceea a unui întreg grup omenesc. Ne-o arată mitul magnetului în *Ion*, 533 z : „Puterea ta de a vorbi frumos

despre Homer (i se spune lui Ion) nu este o artă, cum spuneam adineauri, ci o putere divină care te pune în mișcare ca în cazul pietrei numită de Euripide «magnetică» sau piatra lui Heracles. Această piatră nu se mărginește să atragă inelele de fier, dar comunică acestor inele o putere care le face capabile să atragă alte inele, astfel încât se poate constitui un șir întreg de inele atârinate unul de altul, dar puterea fiecăruia din acestea provine numai din piatra de la început. Tot astfel Muza introduce divinitatea în anumiți oameni și, prin intermediul acestora, un șir întreg de oameni se leagă de divinitate.“ Este definiția mesajului poetic, obținută prin viziune simbolică. Inspirația poetică devine un centru de grupare umană. Societățile omenești se constituie și în jurul poezilor lor.

Vom regăsi mereu tezele platonice în întreaga istorie a ideii de geniu. Prin ele se vor defini tezele ulterioare, chiar atunci când ele vor fi contrazise.

4. PROFESIONALIZARE

Pentru aprecierea contribuției lui Platon este indispensabilă situarea ei în epocă. Conceptul poetului inspirat, posedat de un zeu, asemănător cu profeții oracolelor, era, în vremea lui Platon, un concept tradițional, pe care epoca nu-l mai justifica.

Desigur, în vechimea adâncă, homerică, poetul putea apărea ca o ființă posedată de un zeu. Ne-o dovedește portretul lui Demodokos, cântărețul războiului Troiei, al iubirilor lui Ares cu Afrodita. Homer, în *Odissea* (c. VIII, IX), ne înfățișează pe cântărețul curții din Itaca drept un personaj orb, atât de adânc retras în sine pentru a asculta mai bine glasul zeului, încât Homer notează gestul prin care cântărețul își trage mantaua peste cap, desigur pentru a înlătura orice contact cu lumea exterioară. Demodokos cîntînd este stăpînit de o emoție puternică : paradoxul comedianului nu există pentru el. Cîntă, desigur, sub o influență supranaturală, încît Ulise îi poate spune : „Demodokos, te cinstesc mai mult ca pe oricine pe lume, ori că Muza te-a învățat, ori Apolon, că prea bine cînti tot ce au pătimit grecii“. Demodokos este un inspirat, un discipol al zeilor, un preot ca și vestitorii oracolelor.

Concepția aceasta devenise populară, fiindcă mituri apărute în secolul al VI-lea mai atribuie poetilor alianța cu zeii, deși condiția socială a poetilor devenise, în această epocă, alta. Este cazul mitului lui Arion, poet din jurul anului 600 î.e.n., despre care ne vorbește Herodot, I, 24 : „Arion stătuse, într-o vreme, pe lângă Periandros, apoi se hotărîse să călătorească în Italia și Sicilia și, după ce cîștigase acolo mulți bani, luă drumul înapoierii către Corint. Cînd ajunse la Taras ocupă un loc pe o corabie corintiană, deoarece avea o încredere deosebită în corăbierii din Corint. Dar aceștia se sfătuiră să-l arunce pe Arion în mare și să-i fure banii. Cînd Arion își dădu seama de aceasta, îi rugă pe corăbieri să-i lase viața, făgăduindu-le să le dea toți banii pe care-i avea cu el. Corăbierii însă nu voiră să-i asculte ruga și îi porunciră sau să-și dea singur moartea, pentru a putea fi apoi îngropat în pămînt, sau să sară îndată în apă. Atunci Arion îi mai rugă să-i îngăduie cel puțin să se îmbrace cu vestimentele lui cele mai bune și, așezîndu-se lângă lopătari, să-și intoneze imnul său, după care își va lua singur viața. Și cum corăbierii voiau să mai asculte încă o dată pe primul cîntăreț al vremii lor, se traseră de la pupa corăbiei către mijlocul ei. Arion se îmbracă atunci sărbătorește, își luă harfa, se așează pe banca lopătarilor și își cîntă cîntecul. După ce ajunse la sfîrșit, se aruncă în mare. Corabia își continuă drumul spre Corint, dar pe Arion îl luă un delfin în spinare și-l duse pe țarm, la Tainaron“.

Analiza acestei povestiri ne încredințează că în ea se încrucișează două concepții asupra poetilor : aceea a poetului inspirat, stăpînit și protejat de zeul care îl salvează într-o situație grea, dar și concepția despre poet ca un profesionist, ca un artist laic care se îmbogățise prin exercițiul profesiei sale. Poetul inspirat devenise, în adevăr, în secolul al VI-lea, cînd trăiește Arion, un profesionist remunerat. Condiția socială a lui Demodokos, despre care Homer nu amintește nimic asemănător cu amănuntele date de Herodot cu privire la Arion, se schimbase fundamental între timp.

Procesul profesionalizării poetilor, începînd din secolul al VI-lea, dar accentuîndu-se în veacul următor, a fost limpede recunoscut de un cercetător al originilor ideii de geniu, Ed. Zilsel. Zilsel recunoaște cauzele acestui proces în progresele economice bănești. „Dacă aruncăm o privire generală, scrie Zilsel, asupra dezvoltării poeziei grecești de la începuturi pînă în

secolul al V-lea, epoca deplinei înfloriri a economiei bănești, putem spune că momentul religios, adică acel al entuziasmului în înțelesul lui literal, a fost treptat înlocuit, în condiția socială a poetului, prin factori laici și literari.¹ Cercetătorul german indică acest proces drept acel al „laicizării” (*Verweltlichung*) poetilor.

Entuziasmul, arată Zilsel, a fost la început starea de spirit a preoților. Ea a devenit apoi aceea a primilor poeți, care ocupă de fapt treapta intermediară a cântăreților de oracole și a compozitorilor de cîntece cultice. În epoca homerică poezii încep să se îndepărteze de vechea lor funcțiune religioasă devenind, ca rapsozi, cântăreții gloriei războinice ai clasei nobiliare, care îi întrebuințează cu acest scop. Împrejurarea apare împede în figura lui Demodokos, la care momentul religios nu este de altfel absent. El se manifestă și în cazul lui Hesiod care, deși reprezintă țărănimea săracă, oprimată de nobili, a putut să se înalțe din umilitatea condiției lui ca preot al lui Apollo și al Muzelor. O astfel de condiție i se recunoaște și lui Arion și lui Ibykus (eroul unei alte legende în care poetul apare ca un protejat al zeilor), dar Zilsel nu remarcă, cel puțin pentru cazul lui Arion, încrucișarea de momente sociale, vizibile în legenda lui. În secolul al VI-lea poezii devin cântăreți de curte, trăind pe lângă tiranii vremii, răsplătiți și întreținuți de aceștia. Desigur, în această epocă, există poeți care aparțin clasei nobiliare, ca Alkaios sau Theognis, cântăreți ai pasiunilor lor politice, încă nediferențiați din clasa lor socială. Dar în a doua jumătate a secolului al VI-lea apar și poezii profesioniști, un Xenophanes, înveselitorul meselor domnești, un Hipponax, care duce viața rătăcitoare a unui cerșetor. Cîntecul inspirat este înlocuit prin lucrarea literară ingenioasă, ca aceea a lui Lasos din Hermione, rămas vestit pentru faptul de a fi compus un imn al Demetrei în care nu apărea niciodată sunetul s. Simonides este un poet de curte, care cântă pentru oricine îi plătește un onorar. Aceeași este și condiția lui Pindar, cântărețul învingătorilor în întrecerile sportive ale grecilor, respectat, pentru

¹ Ed. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, 1926, p. 20 și întreaga dezvoltare de idei în capitolul respectiv, p. 17 și urm. Asupra începuturilor economiei bănești, o dată cu apariția monedei în lumea grecească a Asiei mici de sub stăpînirea lidiană și a primelor progrese ale acestei economii, v. M. Rostovtzeff, *Geschichte der alten Welt*, tr. germ., p. 206 și urm.

acest motiv, ca un poet patriot. Zilsel recunoaște condiția laică și profesională chiar și marilor poeți tragici ai secolului al V-lea. Progresele economiei bănești, care dă un caracter profesional chiar și ocupației filozofilor, deveniți, ca sofisti, profesori remunerați, atrag în sfera acestei economii și pe poeți, vechii slujitori ai zeilor.

Este limpede deci că teoria entuziasmului poetic constituie, în opera lui Platon, un accent tradiționalist, explicabil la filozoful aristocrației ateniene. Însemnătatea contribuției lui Platon nu este însă, din această pricină, mai mică, deoarece din opera lui se difuzează mănunchiul de locuri comune cu atîta importanță pentru toată evoluția ulterioară a ideii de geniu. În generația următoare, însă, Aristoteles nu mai dă, în *Poetica* sa, o teorie a inspirației, ci o carte de estetică științifică, o cercetare a procedeelelor poeziei, urmărite în operele marilor poeți clasici.

5. ARTIST ȘI BANAUSOS

În timp ce condiția poezilor din Antichitate se profesionalizează și se laicizează, cîntărețul inspirat, protejatul zeilor stăpînit de ei devenind mai întîi poet de curte, apoi artist remunerat și îndemînatec, mînuitor al unor procedee generale, raționabile, cum sînt acele recomandate de Aristoteles, condiția artiștilor plastici urmează un drum invers. Zilsel a arătat bine acest contrast și l-a explicat prin faptul că, în timp ce poezii se diferențiază din clasa preoțească, artiștii plastici se înalță din aceea a meșteșugarilor¹.

Într-o societate dominată de clasele aristocratice, cum este societatea grecească, meșteșugarii, oamenii care se întrețin prin munca mîinilor lor, acei pe care grecii îi numeau *banausos*, erau priviți cu dispreț de clasele consacrate conducerii statului, exercițiului cultului religios, războiului și care trăiau din produsele muncii altora. Etica societății sclavagiste nu îngăduia prețuirea muncii și, prin urmare, nici a meșteșugarilor. Tabla de valori stabilită de Platon, în *Republica*, IV, 441 și urm.,

¹ Ed. Zilsel, *op. cit.*, p. 22 și urm., p. 29 și urm.

după care virtuțile omului sînt înțelepciunea, vitejia, cumpătarea și dreptatea, nu acordă nici un loc talentului și muncii, cu multe implicații ale acestora. Meșteșugarii sînt însă posesorii unor astfel de însușiri, ca și artiștii, pe care Platon îi trece printre meșteșugari. Astfel, în *Ion*, 533 și urm., Platon observa că pentru a aprecia pe pictori și pe sculptori, trebuie să posezi cunoștințe speciale, ca și pentru a prețui pe pescari, conducători de care sau medici, deoarece ocupațiile tuturor acestora sînt meșteșuguri (*tehne*), în timp ce darul poetului provine din entuziasm, din posesiunea divină.

Zilsel are dreptate să observe că disprețuirea banausiei era o părere tradițională în lumea greacă și chiar în întreaga Antichitate, deoarece Herodot, II, 167, notează: „Nu știu dacă grecii au împrumutat aceasta de la egiptieni, căci și tracii, sciții, persii, indienii și aproape toate popoarele prețuiesc mai puțin pe oamenii care se îndeletnicesc cu o meserie și pe copiii lor decît pe acei aparținînd altor clase sociale, în timp ce acei care n-au nici o meserie și se ocupă numai cu războiul sînt ținuți într-o stimă mai mare“. Dar, adaugă Herodot, „mai mult este onorată meseria de Corintieni“, desigur pentru motivul că Corintul era o cetate meșteșugărească, unde, pentru a satisface multe nevoi ale exportului, meseriile erau practicate nu numai de sclavi, dar și de oamenii liberi.

Aparținînd deci clasei meșteșugarilor, ca unii care posedau o tehnică și se întrețineau din exercitarea ei, artiștii plastici nu puteau să se bucure de o altă considerație decît lucrătorii metalului, ai pietrei, ai lemnului, din care descindeau de fapt. Puțina considerație socială acordată artiștilor se păstrează pînă în epoca finală a Antichității, cînd Plutarh observă în *Pericles*, I și urm., că „nu există tînar bine născut care după ce a văzut statuia lui Jupiter la Pisa și a Junonei la Argos, ar vrea să fie Phidias sau Policlet; el n-ar vrea să fie nici Anacreon, Filemon sau Archiloc, pentru că i-au plăcut poeziile acestora. O operă care poate atrage prin agrementul ei nu provoacă și stima pentru artistul care a creat-o.“ Interesanta reflecție finală a lui Plutarh pune în lumină o împrejurare dintre cele mai importante pentru teoria generală a valorilor. Suportul general al unei valori poate fi cînd o ființă, cînd un lucru¹. Atribuim

¹ Cf. lucrarea mea, *Introducere în teoria valorilor*, 1943.

frumusețea artistică operelor, dar valorile morale, înțelepciunea, vitejia, cumpătarea și justiția, persoanelor. Uneori, prin intermediul unei valori reale, sesizăm o valoare personală, ca de pildă în cazul aprecierii estetice, unde, prin mijlocirea valorii operei frumoase, atingem valorile de îndemnare sau noblețea sufletească a artistului care a creat-o; contemplația unei opere, deci a unui lucru, devine atunci admirație pentru o persoană. Mai rară este discordanța dintre valoarea reală și cea personală stabilite în aceeași situație, cum este cazul împrejurării puse în lumină de observația lui Plutarh. Aprecierea operei, dar disprețuirea artistului au constituit o situație destul de generală în Antichitate. Plutarh o remarcă de mai multe ori în același loc, de pildă atunci când reproduce cuvintele prin care Antistene a răspuns cuiva care lăuda pe Ismenias ca pe un bun flautist: „Da, a replicat Antistene, Ismenias cântă frumos din flaut, dar nu este un om excelent, căci atunci n-ar cânta atât de frumos“. Tot astfel Filip auzind pe fiul lui cântând frumos din gură, l-a întrebat cu mirare și dispreț: „Nu ți-e rușine să cânti atât de bine?“

Cu tot disprețul atât de general pentru artiști, asimilați cu banausii, semnele unei redresări a condiției artiștilor și a unei alte aprecieri a lor încep să se arate încă din secolul al V-lea. Un fond adânc de inspirație religioasă începe atunci a fi recunoscut și în operele marilor artiști plastici. Astfel, după o legendă din epocă, amintită de Collignon¹, după ce a terminat statuia lui Zeus Olimpianul, pierdută astăzi, Phidias a cerut părintelui zeilor un semn al aprobării sale: un trăsnet a căzut atunci în apropierea statuii. Titus-Livius (XLV, 28) povestește, la rîndu-i, că Paulus-Aemilianus, vizitînd templul din Olympia, a crezut că recunoaște în statuia lui Phidias pe Jupiter însuși și a ordonat atunci sacrificii mai mari decît acele oferite de obicei. Dacă a putut executa o astfel de lucrare, împrejurarea provenea din faptul că Phidias s-a inspirat dintr-un model foarte înalt, apărut în spiritul artistului: *species pulchritudinis eximia*, spune Cicero (*Orator*, 2, 9).

Relevarea factorilor intelectuali în creația artiștilor plastici devine un motiv oarecum tipic în teoriile estetice. Folosind

¹ M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, 1892, p. 532 și urm., unde se găsesc și referințele de mai jos.

materialul publicat de Overbeck, care a grupat toate izvoarele literare antice relative la istoria artelor plastice¹, Zissel recunoaște motivele desprinderii treptate a artiștilor din condiția meseriașilor în schimbarea generală a opiniei, care afirmă din ce în ce mai insistent caracterul intelectual al creației plastice. Astfel, pictorul învățat, Pamphilos, maestrul lui Apelles, arăta că pictura este o artă liberală și nu apanajul sclavilor, deoarece ea nu se poate dispensa de temelia matematică... În primul secol al erei noastre, arătând că pictorul Zeuxis și sculptorii Phidias și Polyclet n-ar fi putut crea fără cunoștințe științifice, Plinius face observații asemănătoare... Zelul lui Pamphilos și înălțarea socială a artei avură atât succes, încît după cum Plinius afirmă, băieții din clasa aristocratică începură să învețe desenul, dar predarea acestui învățămînt fu interzisă sclavilor².

Semnele eliberării artiștilor din condiția banausică sînt evidente, dar motivele acestei eliberări nu pot fi noile teorii estetice, așa cum pare a crede Zissel. Se poate spune, mai degrabă, că aceste teorii, ca și noua condiție socială a artiștilor, ale cărei semne încep a deveni evidente încă din secolul al V-lea, erau rezultatul intensificării producției, care, avînd să răspundă și nevoilor în continuă creștere ale pieței externe, trebuia să facă din ce în ce mai mult apel, nu numai la munca sclavagistă, dar și la aceea a oamenilor liberi. Încă din secolul al V-lea se observă o înălțare a condiției sclavilor, în sensul că li se atribuie nu numai muncile grele, dar și acele de conducere în industrie și comerț³. Munca rămîne precumpănitor sclavagistă, cetățenii liberi, consacrați cu totul treburilor publice și războiului, participau într-o măsură restrînsă la procesul de producere a bunurilor și la activitatea de schimb. Dar începînd din secolul al V-lea, o dată cu dezvoltarea industriei manufacturiere, se semnalează, printre muncitorii acesteia, mai mulți oameni liberi alături de sclavi, iar la marile lucrări de construcție ale vremii, de pildă la ridicarea Partenonului și a

¹ Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste*.

² Zissel, *op. cit.*, pp. 31—32.

³ M. Rostovtzeff, *op. cit.*, pp. 326—327.

Erehteionului, se știe a fi luat parte atât sclavi cât și cetățeni liberi ai Atenei¹.

Procesul se continuă în veacul următor, mai ales în orașele monarhiilor elenistice, când, o dată cu dezvoltarea comerțului exterior și a industriei, se formează o clasă socială mijlocie; laborioasă, deși forța de muncă cea mai importantă rămâne încă aceea a sclavilor, ca una care era cea mai ieftină și cea mai ușor de procurat².

Orînduirea sclavagistă intrase în faza destrămării ei, luptele de clasă sporesc și aprecierea muncii productive cunoaște acum o transformare de care beneficiază în primul rînd artiștii plastici, prețuiți de la o vreme, pentru caracterul intelectual al lucrării lor, pentru temelia științifică recunoscută acesteia.

6. MĂREȚIE

Împerecherea dintre înalta prețuire acordată operei și puțină stimă pentru creatorul ei, adică îndoita atitudine axiologică observată de Plutarh în mai multe cazuri, era menită să se lichideze într-o vreme care asista, o dată cu marea dezvoltare a schimburilor comerciale, la progresele cosmopolitismului și individualismului, favorizate de noua constelație economică și socială în epoca elenistică. Valoarea individualității umane este mai bine prețuită în epoca nouă, când desele și lungile călătorii, spiritul de întreprindere și inițiativa, confruntarea oamenilor aparținînd unor popoare și rase deosebite, puneau într-o lumină mai vie prețul individualității umane. Un document al acestei stări de spirit întîmpinăm în dialogul *Toxaris sau despre prietenie* al lui Lukian, care scrie în secolul al III-lea al erei noastre. Toxaris, un scit plin de înțelepciune, aduce atenienilor învățăminte prețioase, așa cum alți străini, aparținînd unor popoare

¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 365—367, v. și V. Sergeev, *Istoria Greciei antice*, trad. rom., 1951, p. 175 și urm., care, utilizînd știri din epocă, arată cooperarea muncii sclavagiste și libere la Atena în sec. V—VI. În atelierele meșteșugărești care erau și prăvălii de desfacere, meșterul patron lucra împreună cu ucenici liberi și sclavi. La construcția Erehteionului numărul robilor era destul de mic (20—30%).

² *Id.*, *ibid.*, pp. 437—488.

reputate a fi mai puțin civilizate, Usbek și Rica din *Les lettres persanes* (1721) ale lui Montesquieu, fac observații pline de miez, desigur pentru uzul francezilor din timpul Regenței. Înțeleptul scit Toxaris recomandă deci cultul eroilor care s-au distins prin prietenia lor, un cult pe care grecii nu-l practicau. „În Argos sau la Mikene, observă Toxaris, nu se poate nicăieri vedea mormântul lui Oreste și al lui Pylade, pe câtă vreme la noi, fiindcă au fost prieteni, li s-a înălțat un templu comun, unde li se aduc jertfe și li se dă toată slava. Împrejurarea că sînt străini și nu sciți, nu ne oprește nicidecum a-i socoti ca pe niște oameni de seamă. Cînd e vorba de astfel de oameni, nu cercetăm de unde se trag și nu-i coborîm, chiar dacă, fiindu-ne dușmani, au făcut lucruri minunate, ci, după faptele lor, îi laudăm și îi numim ai noștri.“ Acest text expresiv pentru cosmopolitismul epocii elenistice și pentru sporita prețuire a omului în aceeași vreme, manifestă o stare de opinie care nu putea rămîne fără urmări pentru teoriile literare.

Cum se putea oare menține, în noile împrejurări, disprețuirea autorului operei apreciate pentru frumusețea ei? Nu era de așteptat ca prețuirea operei să se extindă în admirație pentru izvorul ei uman, adică pentru artistul ale cărui calități morale stăteau la originea însușirilor operei? Aceste consecințe sînt trase de autorul necunoscut al *Tratatului despre sublim*, atribuit multă vreme lui Longin, un scriitor al veacului al III-lea e.n., dar care se datorește, mai probabil, unui autor grec sau evreu din secolul I al e.n., a cărui activitate stătea în legătură cu școala de retorică a lui Theodor din Rhodos¹.

Problematica sublimului, adică a măreției în artă, apare, ca o sferă nouă de probleme în estetica Antichității, în momentul în care vechiul concept al frumosului se dovedise a nu mai putea subsuma toate impresiile estetice. Mai ales în legătură cu polemica dintre aticiști și asianici, adică între retorică măsurată, cultivînd simplitatea și puritatea expresiei, a celor dintîi, și retorică sentimentală și entuziastă a celor din urmă, impunea constituirea unei noi categorii estetice, a sublimului. Autorul necunoscut al *Tratatului despre sublim* își compune lucrarea sa ca un moment al acestei dispute. Răspunzînd lui Caecilius, care provenea din cercul aticistului Apollodor și

¹ *Tratatul despre sublim*, trad. rom. de C. Balmuş, 1935, a cărui *Introducere* dă toate elementele discuției asupra atribuirii acestei opere.

dăduse o scriere cu același titlu cu a elevului lui Theodor din Rhodos, autorul necunoscut are prilejul să expună punctul de vedere asianic.

Sublimul este, pentru autorul nostru, „desăvârșita înălțime a expresiei“; el adaugă cuvintelor „o vigoare și o putere nebiruită“; „copleșește sufletul oricui“ și „cînd izbuonește la timpul potrivit, farmă totul ca un trăsnet și arată dintr-o dată toată puterea oratorului“ (c. I). De unde provine această putere a sublimului? Din faptul că „sufletul nostru, prin firea lui, se înalță în fața adevăratului sublim și, ajungînd la o mîndră înălțime, se umple de bucurie și de înflăcărare“. Deci, „cu adevărat sublim nu-i decît lucrul care-ți lasă mult de gîndit, la care e greu, ba chiar cu neputință, să te împotrivești și care-ți lasă-n suflet o amintire puternică ce nu se poate șterge“ (c. VII). Sublimul este astfel definit prin răsunsetul lui în conștiință, prin factori psihologici. Autorul necunoscut pare a aparține timpului estetic al acelorora pentru care plămuirile artei sînt mai degrabă evenimente ale conștiinței decît structuri obiective, capabile a fi descrise independent de răsunsetul lor subiectiv. Abia către sfîrșitul tratatului său ajunge autorul să analizeze mijloacele prin care se realizează impresia măreției și ne dă atunci observații de stilistică, „reguli“, „precepte de artă“, asemănătoare cu acele din retoricile și poeticile tradiționale.

Dar cu toate că autorul necunoscut nu disprețuiește valoarea „regulilor“, căci „după cum corăbiile sînt mai primejduite cînd sînt lăsate-n voia lor, fără nici un meșteșug... tot așa se întîmplă cu sublimul, dacă-i lăsat în voia pornirii și a neștiutărei îndrăzneli a firii“ (c. II), totuși izvorul principal al sublimului este „pasiunea nobilă“, aceea care „ca sub viforul unei furii divine, dă cuvîntării o însuflețire poetică“ (c. VIII). Sublimul este „un ecou al măreției gîndurilor“ (c. IX). Autorii de scrieri sublime sînt niște „semizei“ (c. XXXV). Unor astfel de autori li se pot ierta defectele, căci lipsa acestora este numai „meritul artei, în timp ce sublimul se datorește geniului“ (c. XXXVI).

Creatorul sublimului este deci „geniul“, dar acesta nu mai este înțeles de autorul necunoscut ca demonic, ca stare de posesiune divină, așa cum conceptul era înțeles încă de Platon, ci ca un ansamblu de calități morale, „pasiune nobilă“, „însuflețire profetică“, „măreție a gîndirii“. Caracterizarea autorilor sublimi ca niște „semizei“, „furia divină“ de care ei par a fi

stăpîniți, sînt, în *Tratatul despre sublim*, amintiri platonice, expresii impuse oarecum de tradiția estetică, abătute de la adevăratul sens al contribuției acestei scrieri. Pe acesta îl recunoaștem, mai întîi, în cuprinderea operei și a artistului în sfera aceleiași admirații, apoi în înțelegerea geniului artistic ca o personalitate stăpînită de mari emoții morale.

Prin aceste idei, prin care vechile poziții sînt depășite, se deschideau căi noi pentru înțelegerea geniului.

7. VECHI ȘI NOU ÎN EVOLUȚIA IDEII DE GENIU

Evul mediu n-a constituit un mediu favorabil dezvoltării și îmbogățirii ideii de geniu. Examinarea textelor în legătură cu această idee arată motive moștenite din vechea tradiție platonice, interpretate într-un spirit cu totul opus acestei tradiții. Vechiul și noul se amestecă tot timpul în această etapă a evoluției, care, de altfel, prin puterea constrîngătoare a relațiilor feudale, prin antiindividualismul acestora, constituia un mediu impropriu înfloririi ideii de geniu. Evul mediu este o epocă de conformism. Universalismul și dogmatismul epocii creează cadre generale de viață care cuprind, îndrumează și limitează personalitatea omului. În ierarhia așa de bine asigurată a epocii, în puterea atît de geloasă de drepturile ei a suveranului feudal și a bisericii, vocația genială, cu tot ce poate aduce ea ca înnoire a fondului comun de idei, se simțea foarte strîmtorată. Există, fără îndoială, curenți de rezistență față de sistemul de fier al evului mediu. Uneori sistemul pare a se sparge prin conflictele lui interioare, ca acele care opun pe regi, pe seniori, pe baroni autorității religioase. Anecdotele vremii (*les fabliaux*) duc o adevărată campanie împotriva episcopilor și a călugărilor. Este cunoscută mișcarea eretică a discipolilor lui Petrus Valduș în secolul al XII-lea, a catarilor în secolul următor, căreia biserica îi răspunde printr-o represiune de exterminare. Există și spirite independente, ca Abélard, ca acele grupate în Școala de la Chartres, cultivatori ai studiilor profane, în rebeliune față de autoritatea religioasă constituită, ca averiștii, adevărați precursori ai științei moderne. Dar deși manifestările

de opoziție nu lipsesc, ele nu neagă sistemul, ci se produc în interiorul lui, ca atunci când pretind a restitui bisericii sensul ei original, ca în cazul lui Valdis, care dorea reforma bisericii în sensul vechilor apostoli. Alteori spiritul de conciliere încearcă să obțină coexistența ideilor noi cu cele vechi, ca în cazul lui Siger de Brabant, în secolul al XIII-lea, care, admitând în același timp, și fără să fie stînjedit de contradicție, atât învățăturile lui Aristoteles cît și pe acele tradiționale ale bisericii, dădea naștere așa-zisei „doctrină a adevărului dublu” : adevărul după filozofie și adevărul după credință. În fine, biserica însăși, cînd se simte amenințată de o doctrină nouă, o asimilează, modificînd-o după spiritul ei, așa cum s-a întîmplat în cazul aristotelismului, combătut mai întîi de autoritatea eclesiastică, dar mai apoi însușit și recomandat de ea, îndată ce doctorii bisericii îl amendează și-l adaptează la exigențele ierarhiei. Cadrul general al gîndirii medievale s-a dovedit, astfel, totdeauna mai puternic decît inițiativele ei individuale. Filozofia a rămas astfel, în toată această vreme, slujnica teologiei, *ancilla theologiae*. Poezia — cu toată opoziția, pe alocuri, a truverilor — nu se dezvoltă mai puțin în cadrele universaliste ale vremii. Spontaneitatea și diferențierea genială dau puține exemple despre ele pînă în pragul secolului al XIV-lea, pînă în momentul în care Dante, cu toate aderențele lui atît de adînci la cultura vremii, ne dă o idee despre ce va deveni un geniu modern.

În aceste împrejurări, teoria geniului nu sporește prin contribuții noi, continuă a fi tributară vechilor idei, dar le supune pe acestea unei alte valorificări. Fenomenul devine vizibil încă de la sfîrșitul Antichității, cînd Augustin (*Confessiones*, I, 17), descriind starea de entuziasm în care îl punea povestirea unei întîmplări din Eneida, se mîhnește de rătăcirea lui pe căi deosebite de acele ale chemării religioase : „Lasă-mă, Doamne, să vorbesc și despre felul nebunesc în care spiritul meu se sustrăgea darului tău. Mi se dăduse o temă care mă neliniștea atît prin așteptarea laudei sau a mustrării, ca și prin pedepsele corporale ce mi le-ar fi putut atrage. Trebuia să recit cuvintele Junonei, cuprinsă de durerea de a nu putea ține departe de Italia pe regele Teucrilor¹, cuvinte pe care neascultîndu-le vreodată eu însumi, trebuia să le închipui mergînd pe urmele

¹ Aluzie la episodul povestit în *Eneida*, I, 36—75.

poetului și repetînd, prin vorbire liberă, ceea ce poetul exprimase în versuri. Recitarea mea dobîndi lauda cea mai înaltă, căci ea găsisse frazele potrivite, nu numai prin conținutul, dar și prin forma lor, pentru a spune mînia și durerea Junonei. Dar de ce, o, Doamne, tu care ești viața mea, de ce am cules roadele aprobării celor de o vîrstă cu mine și a conșcolarilor mei?... Lauda ta, o, Doamne, lauda cuprinsă în scrierile sfinte ar fi întărit slaba sămînță încolțită în inima mea și aceasta n-ar fi devenit prada zădărniceii unor lucruri nedemne și victima rușinoasă a creaturii înaripate¹. Iată însă în oîte chipuri deosebite sacrificăm îngerilor răzvrătiți.“

Augustin ni se înfățișează deci, în acest capitol al *Confesiunilor* sale, drept un recitator inspirat, stăpînit de o putere supranaturală, întocmai ca toți poeții și oîntăreții geniali ai Antichității. Dar această putere supranaturală, demonul lui Augustin, este un demon nefast, „ființa înaripată“ a văzduhurilor, unul din „îngerii răzvrătiți“. Augustin concepe deci starea genială a creației în spiritul platonice, dar îi dă un sens negativ.

Această apreciere a genialității s-a menținut pînă tîrziu în evul mediu. Mărturiile literare culese de K. Borinski ne permit a spune că evul mediu respinge inspirația poetică, așa cum o concepuse Antichitatea, ca pe o boală a spiritului. Entuziasmul este înțeles, conform vechii tradiții, drept cauza lucrării poetice. Dar spiritul care pune stăpînire pe poeți este un *spiritus immundus*, un demon execrabil. Căci în timp ce, cum învață Tertullian, spiritul sfînt cere „liniște, blîndețe, pace și tăcere“, poezia produce „pasiune, turbare și mînie“².

Desigur, alături de valorificarea negativă a inspirației, ca operă a demonului în noul sens creștin, există și o continuare a atitudinii umaniste a Antichității, care recunoaște o valoare pozitivă lucrării poetice, în termeni reamintind pe ai anticilor, dar care sînt folosiți acum ca ornament literar. Evul mediu cunoaște mîndria poeților, care se socotesc încă slujitorii Muzelor, inspirați de Apollo, de Minerva, dispensatorii gloriei, neatinși de bătrînețe, tineri prin milenii. E. R. Curtius a grupat mai multe

¹ „Creaturi înaripate“ sau „zburătoare“, *volatilia*, trimite la Pavel, *Efeseni*, 2, 2 și 6, 12, care vorbește despre puterile răului ca despre „puterile văzduhului“, „duhurile răutății răspîndite în văzduhuri“.

² V. K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, 1914, pp. 13–15, unde se găsește și o referință la Augustin, apoi nota de la p. 249.

mărturii în acest sens, printre care aceste versuri ale unui poet latin al secolului al XI-lea, caracteristice pentru „mîndria poeților” vremii ¹ :

*Sum sum sum vates, Musarum servo penates.
Subpeditante Clio quoque futura scio.
Me minus extollo, quamvis mihi cedit Apollo,
Invidet et cedit, scire Minerva dedit.
Laude mea vivit mihi se dare queque cupivit,
Immortalis erit, ni mea Musa ferit.
Musa mor nescit nec in annis mille senescit,
Durens durabit nec quod amavit abit* ².

Curtius ne mai trimite la *Le Roman de la Rose* al lui Jean de Meung (v. 18 607 urm.), unde nobleței de sînge îi este preferată noblețea spiritului, pe care o posedă în mod eminent poeții și scriitorii, oameni nutriți de științe, cunoscători ai binelui și răului, îndrumători ai virtuții, evocate în viețile marilor oameni de altădată, spirite cu adevărat nobile în mult mai mare măsură decît acei care-și petrec viața vîînd cerbii sălbatici :

*Si n'ont clerc plus grant avantage
D'estre gentiz, cortois et sage,
(Et la raison vous en diroi)
Que n'ont li princes ni li roi.
Qui ne sevent de letieure ;
Car li clers voit en escriture
Avec les sciences provées
Raisonnables et démontrées,
Tous maus dont l'en se doit retraire
Et tous les biens que l'on puet faire.
Les choses voit du monde escrites,*

¹ Asupra întregii probleme a „mîndriei poeților” în evul mediu, v. întreaga expunere a lui E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, p. 479 și urm.

² „Sînt, sînt, sînt poet, cel care păzește penaii muzelor, /Clio ajutîndu-mă, știu ce se va întîmpla. / Nu mă preamăresc, deși Apollo îmi dă înfîietate/ Și mă invidiază, iar Minerva mi-a dat darul de a ști./ Prin lauda mea trălește cea care a dorit să mi se dăruiască ;/ Va fi nemuritoare, dacă muza mea nu piere./ Muza e nemuritoare și în o mie de ani nu îmbătrînește ;/ Durînd va dura și nu-l va părăsi pe acela o dată îndrăgit de ea.” (N. red.)

*Si cun el sunt faites et dites.
 Il voit ès ancienes vies
 De tous vilains les vilenies,
 Et tous les faiz des cortois hommes
 Et des cortoisies les sommes.
 Briefment, il voit escrit en livre
 Quan que l'on doit foïr ou sivre ;
 Par quoi fuit clerc, desciple et mestre,
 Sunt gentiz ou le doivent estre.
 Et sachent cil qui ne le sont,
 C'est per lor cuers qui mauvés ont :
 Qu'il en ont trop plus d'avantages
 Que cil qui cort as cers ramages.¹*

Alături de motivul „mîndriei poetice“, Curtius remarcă, în teoriile literare ale evului mediu, pe acel al „neburniei divine“ a poetilor, stabilind, cu această ocazie, că el nu provenea direct din textele platonice, destul de puțin cunoscute în epocă, ci din literatura latină clasică, ca și din cea tardivă și creștină (Horatîu, Ovidiu, Pliniu, Stațiu, Claudian, Fulgențiu²). În textele medievale citate de Curtius întîmpinăm expresii ca *vatis dementia*, *furori pio*, *solis licet insanire poetis*. Un poet al vremii scrie : *Dum in arce cerebri Bachus dominatur, In me Phebus irruit et miranda fatur*. Toate acestea sînt locuri comune moștenite din Antichitate și folosite într-o epocă a culturii care ea însăși nu dispunea de condițiile necesare renovării și îmbogățirii conceptului tradițional al geniului.

Aceste condiții vor fi regăsite în epoca următoare, în Renaștere.

¹ „Asufer, cei învățați sînt mai înclinați a fi mărinimoși, curtenitori și înțelepți decît principii și regii cei fără de carte (și vă voi spune îndată, de ce) pentru că cel învățat cunoaște din texte, cu ajutorul științelor probate, raționale și demonstrate, toate relele de care trebuie să te ferești și tot binele ce trebuie să-l cauți ; el găsește scris tot ce a fost înfăptuit și spus în lume ; el citește în viețile de demult și mirșăvile celor mirșavi și isprăvile celor mărinimoși, suma faptelor de curtenie. Deci, cărțile îl învață tot ce trebuie să faci și de ce trebuie să te ferești ; de aceea, toți cei învățați, discipoli și magiștri, sînt nobili sau ar trebui să fie, iar cei care nu sînt să știe bine că e din cauza răutății inimii lor, căci ei au mai multe prilejuri să devină nobili decît acei care vinează cerbul în pădure.“ (N. red.).

² E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 469—470.

8. UOMO SINGOLARE, UOMO UNIVERSALE

I se datorește lui Jacob Burckhardt, istoricul elvețian, caracterizarea Renașterii ca o epocă de descoperire a individualității umane și de dezvoltare a ei. Secolul al XIX-lea a asistat la marile progrese ale studiilor istorice, prin înmulțirea documentelor și prin critica lor. Stăpîn pe întregul material al investigației moderne, dispunînd de toate izvoarele puse de aceasta la îndemîna cercetătorului, Burckhardt are meritul de a fi conceput istoria ca o problemă de psihologie colectivă, de a fi reconstituit din puzderia faptelor culese din arhive, din vechile scrieri, din monumente, sufletul oamenilor care au trăit altădată și au creat cultura lor. În cercetarea lui Burckhardt se dezvoltă conceptul „spiritului popoarelor“ (*Volkgeist*), introdus de Hegel în filosofia istoriei. Dar în timp ce Hegel concepe spiritul fiecărui popor ca o unitate stabilă, Burckhardt îl urmărește în desfășurarea lui în timp, în manifestările lui de epocă și îl reconstituie, nu pe cale speculativă, ci din mărturiile istoriei și din gruparea convergentă a acestor mărturii. Astfel, deși Burckhardt n-a pătruns pînă la stratul cel mai adînc al cauzalității istorice, deși a omis explicația formelor succesive ale culturii prin modurile producției și prin raportul dintre clasele sociale, nu i se datorește mai puțin înțelegerea acelor forme ca manifestare a unor curente generale de idei și de sensibilitate; a putut aduce, astfel, contribuții însemnate în psihologia culturii.

Aplicînd metoda sa cercetării Renașterii italiene, Burckhardt a recunoscut în cultura acesteia o epocă de trezire și de afirmare a individului¹. În evul mediu, arată Burckhardt, omul se concepea pe sine numai prin apartenența lui la o rasă, un popor, un partid, o corporație, o familie, sau în „orice altă formă a generalității“. În Renaștere, el devine un individ, un *uomo singolare*, un *uomo unico*. Au existat, desigur, și mai înainte personalități care afirmau autonomia lor și încercau să zdrobească cadrele generale, atît de constrîngătoare ale vremii. Burckhardt amintește pe unii din contemporanii papei Grigore VII, pe adversarii primilor Hohenstaufen. Abia către sfîrșitul veacului al XIII-lea și în secolul următor se produce înmulțirea extraordinară a unor

¹ Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1867, în special II. Abschn., *Entwicklung des Individuums*.

astfel de personalități. Sînt, mai întîi, tiranii care iau stăpînirea în cetăți, condotierii care aspiră la condiția tiranilor. Dar și printre supușii acestora, prin mulțimea conjurațiilor, prin desele transmisiuni ale puterii de stat de la un partid la altul, individul este pus în situația de a se afirma. Instabilitatea epocii degajează individualitatea umană. Numărul exilaților, al acelor care își părăsesc cetatea pentru a se sustrage persecuției politice sau pentru a afla aiurea condiții mai bune de viață, este foarte mare în Italia. Dante a fost unul dintre aceștia. Florentinii exilați alcătuiesc adevărate colonii în Ferrara, în Lucca, în Veneția. Acești oameni dezrădăcinați își formează o mentalitate cosmopolită. Burckhardt amintește vorba lui Dante într-una din *Epistolele* lui: „Nu pot oare privi pretutindeni lumina soarelui și a stelelor?“, pe a lui Ghiberti: „un om prădat de avutul lui și fără prieteni este totuși cetățeanul oricărui oraș și poate disprețui fără frică schimbările soartei“, pe a umanistului Codrus Urceus, în autobiografia lui: „Oriunde un om învățat își găsește locul așezării este patria lui bună“. Acești dezrădăcinați sînt aduși să se sprijine pe însușirile lor individuale și să le dezvolte. Cosmopolitismul este un mediu de cultură al individualismului.

Cînd dezvoltarea individualității, observă Burckhardt, se produce într-o ființă cu înzestrare multiplă, apare omul universal, *l'uomo universale*. Tipul acestuia — oameni de cultură enciclopedică sau artiști cu mai multe înzestrări — nu era necunoscut evului mediu. Recunoaștem însă în omul universal un tip propriu Renașterii, nu numai pentru că personalitățile cărora trebuie să le atribuim universalitatea au fost adevărați creatori în mai multe domenii ale culturii, dar și pentru faptul că idealul universalității este afirmat ca cel mai înalt și conduce străduințele tuturor educatorilor. Biografiile Renașterii laudă totdeauna, în personalitățile de care se ocupă, universalitatea lor. Negustorul și omul public florentin sînt mai totdeauna învățați ai celor două limbi vechi. Un umanist al secolului al XV-lea, Pandolfo Collenuccio — după referința contelui Perticari — era naturalist, cosmograf, istoric, traducător al comediilor lui Plaut, imitator al lui Lukian, regizor, diplomat. Intellectualul Renașterii ocupă, în istoria culturii, treapta anterioară diferențierii specialităților moderne. Nefiind încă supus exigenței metodelor mai noi, care limitează cercetarea unui învățat într-un

singur domeniu, ba chiar într-o parte restrînsă a acestuia, omul de cultură a Renaşterii îmbrăţişează întregul glob intelectual, cu o pornire entuziastă, în adevăr caracteristică.

Un exemplu, în această privinţă, este figura universală a lui Leon Battista Alberti, al cărui portret îl schiţează Burckhardt după ştirile transmise de Muratori şi de Vasari. Acest cetăţean florentin, devenit ilustru ca arhitect, era în acelaşi timp un om de o rară forţă şi îndemînare fizică, muzicant şi compozitor, erudit în dreptul roman şi canonic, în fizică şi matematică, pictor şi sculptor, inventator şi meşter în mai multe meşteşuguri. Ca scriitor, Leon Battista Alberti compune tratate de arhitectură, proză latină, nuvele, discursuri comensale, elegii şi egloge, un tratat de economie domestică. Interesante sînt şi temperamentul lui Alberti care nu cunoaşte nici o limită în expansiunea personalităţii sale, umorul lui renumit, generozitatea cu care îşi împărtăşea ideile şi invenţiile, fără nici o grijă de a-şi rezerva proprietatea lor, darul de a simpatiza cu toate formele vieţii, cu natura, cu animalele şi cu oamenii, a căror frumuseţe ştie s-o distingă îndată şi o îmbrăţişează cu cel mai cald elan al inimii sale generoase.

O altă consecinţă a dezvoltării individualităţii în Renaştere este dorinţa de glorie, ca înaltă preţuire a contemporanilor şi a posterităţii, o dorinţă care stăpîneşte multe din spiritele vremii. Antichitatea a cunoscut-o¹, Renaşterea o cultivă din nou. A

¹ Asupra gloriei în Antichitate, v. E. Zilsel, *op. cit.*, pp. 52—70. Asigurarea gloriei ca motiv al scrierilor istorice ne întîmpină încă la Herodot, care notează la începutul *Istoriei* sale : „Herodot din Halicarnas a strîns şi a notat aceste ştiri pentru a nu se şterge şi a nu se uita ceea ce au făcut oamenii altădată, isprăvile de seamă, vrednice de admiraţie, ale grecilor şi barbarilor...” Istoria ca păstrătoare a gloriei devine un loc comun al autorilor antici de scrieri istorice. Filozofii o remarcă şi o recomandă : Platon, *Banchetul*, p. 208 şi urm., scrie : „Pentru ca meritul lor să nu moară, pentru a dobîndi gloria, fac oamenii toate isprăvile lor şi aceasta cu cît sînt mai buni. Nemurirea este obiectul iubirii lor”. Cicero, *Pro Archia poeta*, 11, de asemenea : „Locuieşte în cei nobili o virtute care zi şi noapte le împunge sufletul cu ghimpele gloriei şi îi face a dori ca amintirea lor să nu fie scurtă, precum le este viaţa, ci să se întindă asupra posterităţii celei mai îndepărtate”. Pentru Sallust, *De conjuratione Catilinae*, I, 1 şi urm., dorinţa de glorie este o caracteristică a omului, care îşi dă osteneala ca viaţa lui să nu se desfăşoare în tăcere, ca a animalelor (*ne vitam silentio transeant veluti pecora*). Prin glorie omul învinge soarta, observă încă Sallust, *Bellum Jugurthinum*, I, 1 : „Omul n-are dreptul să se plîngă de soarta lui, căci nu este sclavul acesteia,

cultivat-o Dante, la începutul secolului al XIV-lea, cu o pornire care înfrînge transcendentalismul evului mediu și afirmă valoarea perseverării în amintirea oamenilor. Profesorului său, lui Brunetto Latini, îi recunoaște meritul de a-l fi învățat cum se poate eterniza. (Cf. *Inferno*, XV, 85 : *M'insegnavate come l'uom s'eterna*). În timpul călătoriei în Infern, Dante, istovit, primește îndemnul lui Virgiliu, *Inf.*, XXIV, 46—54. Fără glorie, viața omului lasă atâtea urme „cît spumele pe-un râu sau fumuri-n vînt”. Gloria se obține prin efortul suprem al voinței, în care poetul recunoaște una din datoriile lui etice¹. Boccaccio, la rîndul lui, este stăpînit de dorința de a-și perpetua numele (*perpetuandi nominis desiderio*)². Se instituie ceremoniile încununării poezilor, de care Petrarca va beneficia la Roma. Casele marilor oameni sînt cinstite și conservate, ca a lui Petrarca la Arezzo. Mormintele celebre sîntenerate, ca al lui Dante la Ravenna, al lui Petrarca la Padua. Genul biografic, moștenit din Antichitate, cînd dăduse operele unui Cornelius Nepos, Suetonius, Valerius Maximus, Plutarh, Hieronymus, ajunge acum la o nouă înflorire prin opere ca a lui Petrarca, *De viris illustribus*, a lui Boccaccio, *De casibus virorum et feminarum illustrium*, unde partea cea mai întinsă a lucrării este consacrată gloriilor antice, dar și prin operele altor multor scriitori ai secolului al XV-lea și al XVI-lea,

cum pretinde adesea, ci atrîne de ei, dacă vrea, să dobîndească glorie eternă”. Poeții și unii filozofi sînt conștienți de a fi cucerit gloria. Empedocle trăia într-un sentiment de sine, pe care modernii îl resimt ca excesiv. În fr. 112, Empedocle, adresîndu-se concetățenilor săi din Agrigent, le spune : „Stau între voi ca un zeu nemuritor, nu ca un om, cinstit de toți, precum se și cuvine, cu creștetul împodobit de panglici și cununii înflorite. Oamenii mă urmează cu miile, ca să mă întrebe care este calea mîntuirii”. Horațiu nu-și recunoștea decît merite literare (*Ode*, III, 30), afirmand că și-a ridicat (prin opera lui) un monument mai trainic ca arama (*Exegi monumentum aere perennius*), deci nu va muri în întregime (*Non omnis moriar*). Idealul gloriei este disprețuit de cinici, d.p., de Antistene (*Diogene Laerțiu*, VI, 1) : „Obscuritatea numelui este un bine deopotrivă cu suferința”, sau de Krates (*id.*, VI, 5) care își lăuda orașul lui, o cetate în care oamenii „nu recurg la arme, nici pentru bani, nici pentru glorie”. Nici stoicii, adepții apatiei, nu prețuiesc gloria. Cf. Marcu-Aureliu.

¹ Intregul material de referințe la idealul dantesc al gloriei, la Burckhardt, *id.*, *ib.*, și note.

² La Burckhardt, n. 287.

biografii, adesea, ai unor iluștri efemeri pe care elogiul lor nu i-a putut scăpa de uitare ¹.

Individualismul Renașterii, idealul singularității și al universalității, setea de glorie, alcătuiesc împreună o ambianță morală în care ideea de geniu putea să se dezvolte în rezultate necunoscute de Antichitate. Înainte de a le arăta pe rând, vom urmări felul în care s-au reprezentat ele însele, sau au fost reflectate de alții, oțeva din personalitățile superioare ale secolelor XIV-XVI.

9. PETRARCA VORBEȘTE POSTERITĂȚII

Epistola lui Petrarca *Ad posteros* este interesantă, mai întâi, prin însăși ideea primă care i-a dat naștere. Desigur, scrisoarea începe printr-o protestare de modestie, în conformitate cu un loc comun tradițional ². „Poate că vei auzi odată ceva despre mine, scrie Petrarca, deși un nume atât de mic și de obscur cu greutate va putea ajunge la tine prin șirul anilor și prin atâtea țări, dar atunci vei voi poate să știi ce fel de om am fost și ce s-a întâmplat cu operele mele, mai ales cu acele despre care ți-a ajuns un zvon și de al căror biet nume ai auzit ceva.” Adresarea către posteritate este făcută cu scopul de a obține de la ea prețuirea adevărată de care oamenii, fără sprijinul lui, l-ar putea lipsi: „Oamenii, observă Petrarca, mă vor judeca deosebit, căci fiecare vorbește după placul (*voluptas*) lui, iar nu în conformitate cu adevărul, și n-au măsură nici în laudă, nici în defăimare (*nec laudis nec infamiae modus est*)”.

¹ Asupra colecțiilor de biografii, amănunte la Zilsel, *op. cit.* p. 159 și urm. Gloria este căutată și acordată cu aceeași ușurință. V. în acest sens observația lui Fr. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, XII: „Secolul mișună de «oameni mari», dacă te încrezi în judecata contemporanilor. În elegia sa *De poetis urbanis*, Francesco Arsili stabilește o listă de o sută de poeți numai la curtea lui Leon al X-lea, și chiar Ariosto (în *Orlando furioso*, XLVI) proslăvește nume uitate astăzi. Bernardo Tasso, Rucellai, Alamanni, Giovio, Scaligero, Muzio, Doni, Dolce, Franco și nenumărați alții treceau drept piscuri ale umanității, și totuși nimeni nu-i mai citește astăzi”.

² Asupra acestui loc comun, v. E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 411 și urm., unde lipsește totuși referința posibilă la Petrarca.

Apelul la posteritate și speranța restituțiilor în posteritate nu erau necunoscute Antichității¹. Petrarca dă expresie unei atitudini asemănătoare.

Deși este conștient de modestia mășterii și a familiei sale, îi recunoaște acesteia vechimea. Știe că natura l-a înzestrat cu daruri și, în primul rând, cu daruri morale, pe care deprinderile de mai târziu le-au corupt (*adolescencia me fefelit, iuventa corrigit*). Abia vârsta matură i-a dezvăluit adevărul că „tinerețea și plăcerea sînt lucruri zadarnice“ (*adolescencia et voluptas vana sunt*). Cu accent augustinian, Petrarca regretă trecutul. El a aflat acum că divinitatea lasă pe om să rățăască, pentru a-și înțelege păcatele și a se cunoaște mai bine.

Urmează considerații asupra înfățișării sale fizice. În tinerețe n-a fost prea puternic, dar nu lipsit de îndemînări. Deși nu era prea frumos, putea să placă. Avea o față nici prea albă nici prea oacheșă (*inter candidum et subnigrum*), ochi vii și privirea ageră, pînă după șaiszeci de ani, cînd a trebuit să folosească ochelari și bolile vârstei l-au asediat și l-au slăbit.

Revine la condițiile lui familiare, amintind originea florentină a părinților lui, ca și modestia, ba chiar sărăcia în care au trebuit să trăiască, apoi exilul lor². Dar Petrarca ține să se înfățișeze ca un mare disprețuitor al bogățiilor (*divitiarum contemptor eximius*), ca și al muncilor și al grijilor legate de ele. Își mărturisește sobrietatea gusturilor lui, mai ales în ce privește regimul alimentar, deși societatea comensală nu-i era neplăcută, astfel încît prieteni neinvitați, în jurul mesei lui, erau totdeauna bine veniți. Totuși fastul (*pompa*) nu era pe gustul său, ca unul care ascunde în sine răul și se opune modestiei, dar și fiindcă este apăsător (*difficilis*) și dușman al liniștei (*quieti adversa*). N-a invitat deci pe nimeni și nici n-a acceptat invitații.

A stat în tinerețe³ sub puterea unei iubiri arzătoare, a uneia singure și oneste, care ar fi putut continua, dacă o

¹ Cf. Zilsel, *op. cit.*, p. 73 și urm.

² La Avignon, urmînd curia papală care se strămută acolo la începuturile secolului al XIV-lea.

³ Dar tinerețea dura, după împărțirea vîrstelor lui Petrarca, pînă la 50 de ani, cum ne atrage atenția P. G. Ricci în comentariul său la Fr. Petrarca, *Prose*, în colecția de texte Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, de unde citez.

„moarte amară dar folositoare n-ar fi stins focul care începuse să se răcească (*nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinsset*“). N-ar putea spune, fără minciună, că s-a ținut curat de desfătărilor simțurilor, deși în adâncul sufletului său le-a execrat totdeauna. De la 40 de ani, deși vigoarea lui rămăsese întreagă, a renunțat la ele, ca și cum n-ar fi văzut vreodată o femeie, liberându-se astfel de o sclavie odioasă, un fapt pentru care mulțumește Domnului.

Considerațiile următoare privesc sfera sentimentelor și a relațiilor lui : „mândria poetică“, despre care vorbesc atâtea documente literare ale Renașterii, se afirmă și aici. Petrarca afirmă că n-a cunoscut orgoliul (*superbia*) decât la alții. Mânia (*ira*) i-a fost numai lui vătămătoare, altora niciodată. Sensibil la ofense, le-a uitat totdeauna cu ușurință și nu s-a gândit decât la binefacerile primite. A avut cultul prieteniei și deplânge acum, ca om bătrîn, moartea bunilor prieteni. Principi și regi l-au cinstit cu încrederea și amicitia lor, ceea ce i-a atras invidia unora. A fost egalul celor mai înalți regi ai vremii sale, dar a simțit numai plăcerea, nu și grijile condiției lor. Iubirea lui de libertate a fost însă atât de mare, încît, chiar dacă îl iubea din inimă, s-a refugiat din fața aceluia care îi amenința libertatea.

După felul înzestrării sale (*ingenium*) a avut o inteligență mai mult echilibrată decât ascuțită (*ingenio fui equo potius quam acuto*), înclinat mai mult către studiile bune și edificatoare, către filozofia morală și poezie. Pe aceasta din urmă a ajuns însă s-o neglijeze cu timpul, consacându-se studiilor sacre, la căror dulceață o disprețuise mai înainte, poezia rămînînd pentru el numai un ornament al spiritului. S-a dedat, în special, studiului Antichității, fiindcă vremea lui i-a displicut în asemenea măsură, încît ar fi preferat să se nască și să trăiască altădată. I-a plăcut să citească pe istorici, deși deosebiriile lor l-au supărat adesea și l-au obligat să-i cîntărească după probabilitatea surselor lor și după autoritatea lor personală.

Felul lui Petrarca de a vorbi era clar și puternic, după cum au mărturisit unii, deși lui însuși i se pare lipsit de vlagă și obscur (*Eloquio, ut quidam dixerunt, claro ac potenti, ut mihi visum est, fragili et obscuro*). În convorbirile particulare n-a urmărit niciodată elocința, așa cum făcea împăratul August. Și-a dat mai multă osteneală cînd subiectul, locul și auditoriul o cereau, cu un succes despre care vor avea alții să judece. Nu vorba frumoasă, ci viața plină de virtute i s-a părut a fi mai

de preț. Gloria i s-a părut vană (*ventosa gloria*) când se întemeiază numai pe splendoarea cuvintelor.

Ne oprim aici cu rezumatul mai amănunțit al scrisorii *Ad posteros*. Restul acestui text narează evenimentele vieții autorului pînă în ultimii lui ani : împrejurările nașterii lui la Arezzo, a primilor ani de viață în proprietatea tatălui de la Ancisa, nu departe de Florența ; strămutarea familiei la Avignon și copilăria lui în acest oraș și la Carpentras, unde se bucură de prima învățătură ; studiile juridice mai înalte la Montpellier și la Bologna ; înapoierea acasă ; începuturile renumelui literar ; prietenia cu familia Colonna ; călătoriile în Franța și Germania, apoi la Roma, înapoierea la Avignon și așezarea la Vaucluse ; nașterea treptată a primelor lui opere literare ; propunerile simultane ale încoronării lui la Roma și la Paris ; ezitățile lui ; călătoria la regele Robert al Neapolului care trebuie să decidă asupra meritului și a locului încoronării lui ; încercările lui Robert de a-l reține în capitala lui ; încoronarea sărbătorească a poetului la Roma și invidia, ca și dușmănia pe care înalta lui cinstire i le-au atras ; continuarea călătoriei în Italia, la Parma, unde dorul de a compune poetic se redeșteaptă în sufletul său cînd contemplă frumusețea peisajului dintre Reggio și Selvapiana, apoi la Verona, pînă la înapoierea sa în sihăstria locuinței lui din sudul Franței, la malul râului Sorgue, de unde creșterea renumelui său îi aduce chemarea tînarului Jacopo de Carrara la Padova, unde a fost primit, nu ca om, ci ca spiritele fericite din cer (*non humane tantum, sed sicut in celum felices animae recipiuntur acceptus sum*) ; intrarea în tagma preotească ; părăsirea Padovei după asasinarea lui Jacopo de Carrara și înapoierea în Franța, unde nu știe dacă va rămîne multă vreme, „nu din dorința de a revedea locuri văzute de o mie de ori, ci din pornirea, asemănătoare cu a bolnavilor, de a căuta alinare prin schimbarea locului (*non tam desiderio visa milies revisendi, quam studio more egrorum loci mutatione tedius consulendi*).



Nu vom utiliza scrisoarea *Ad posteros* ca pe o sursă biografică, ci ca pe una din primele autobiografii moderne, în care o personalitate superioară de la începutul Renașterii se prezintă pe sine, fixînd astfel una din etapele de dezvoltare ale ideii pe care

o cercetăm aici¹. Comentariul lui Dante în *Vita Nuova* conține mult mai puține note individualizatoare. Trebuie să coborâm în timp pînă la *Confesiunile* lui Augustin, pentru a afla un document de aceeași însemnătate, deși tendința apologetică acoperă uneori interesul psihologic al scrierii.

Un om superior este deci, în autobiografia lui Petrarca, un spirit în același timp modest și conștient de sine. Operele lui vor atinge posteritatea, care va dori să cunoască adevărul cu privire la el. Se cunoaște în întreaga lui realitate fizică și morală. Profesează o morală stoică, cu infiltrații ale idilismului antic, proclamînd indiferența pentru bunuri și fast, dar și afinitatea lui pentru frumusețea naturii și pentru prietenie. Voluptatea carnală nu i-a fost străină, dar s-a apropiat cu timpul de idealul ascetic. Stoicul își recunoaște și puterea lui asupra pasiunilor care cel puțin nu s-au dezlănțuit niciodată împotriva altora. Mîndria poetică îl obligă să se recunoască drept prietenul căutat al principilor și regilor, în fața cărora iubirea lui de libertate, desigur în sensul idealului republican al Romei, n-a dezarmat nicîcînd. Dintre disciplinele spiritului a preferat filozofia morală și poezia, disputată la un moment dat de științele sacre, studiul Antichității și istoria. Este un umanist. Și cu marile lui modele antice, prețuiește elocința limpede și viguroasă, deși bunul gust i-a interzis-o în împrejurările familiare și particulare. Iubește gloria, dar, evident, viața în virtute i se pare superioară gloriei întemeiate pe cuvinte, reputației obținute prin fanfaronadă.

Petrarca este deci o personalitate mai complexă decît toate acele care au putut apărea în perioadele anterioare de cultură, mai întîi prin amplitudinea conștiinței de sine, fizică și morală. Este un umanist stoic și creștin, încărcat de glorie, un bărbat elocvent și virtuos.

¹ Asupra valorificării acestui text, v. și caracterizarea lui P. de Nolhac, în *Pétrarque et l'humanisme*, nouv. éd. remaniée et augmentée, Torino, 1958, pp. 26—27: „O originalitate nu mai puțin însemnată există și în observațiile sale psihologice. Datorește mult, fără îndoială, lui Seneca și patristicii, dar, după cum știa să picteze prin cuvinte potrivite spectacolele exterioare care îi izbeau privirile, căuta, cînd scria, să dea seama exact de personalitatea sa morală. În scrisoarea *Ad posteros* ne informează nu numai asupra culorii feței sale și asupra variațiilor vederii lui, dar cu atît mai mult asupra aptitudinilor și realităților lui. Imprejurarea ne îngăduie a spune că literatura autobiografică, în sensul deplin al cuvîntului, începe cu el, și îl desemnează ca pe un precursor al lui Montaigne”.

Superioritatea personalității lui Petrarca nu decurge dintr-un izvor exterior, ci este rezultatul dezvoltării spontane a ingeniului său, îmbogățit prin achizițiile experienței. Natura l-a înzestrat; societatea l-a întregit. Portretul moral al lui Petrarca se întrețese cu povestirea vieții sale. Simțim limpede, studiind mesajul adresat de Petrarca posterității, că istoria ideii de personalitate superioară înlocuiește aci conceptul tradițional al geniului, ajuns într-o nouă fază a lui.

10. PORTRETUL LUI MARIANO SOCCINO

Autoportretul lui Petrarca reunește aspectul fizic și moral al personajului, înzestrarea lui înăscută și câștigurile experienței. Este un portret dinamic: Petrarca se înfățișează nu numai cum *este*, dar și cum *a devenit*. Când vorbește despre felul intereselor sale intelectuale, Petrarca se arată limitat de singura lor sferă umanistică. Nu-l interesează decât filozofia, poezia, istoria, studiul Antichității. Petrarca nu este încă un *uomo universale*. Tipul acestuia din urmă apare mai des în portretistica morală a veacului următor. Îl vom studia pe acesta în scrisoarea lui Enea Silvio Piccolomini (viitorul papă Pius V), trimisă, în iulie 1444, cancelarului imperial Kaspar Schlick, la Viena, pentru a-i prezenta pe prietenul său Mariano Soccino, un jurisconsult al vremii (1401—1467). Tiraboschi¹ amintește lucrările lui juridice nu lipsite de prolixitate și laudă caracterul lui generos și uman, dar cât despre varietatea și întinderea înzestrărilor și intereselor sale, se referă la mărturia lui Enea Silvio în comentariul cărții lui Panormita (III, 28) și în scrisoarea către Kaspar Schlick (*Epistolae*, I, 112), pe care o luăm și noi ca bază a caracterizărilor de aici.

Enea Silvio începe prin a afirma unicitatea lui Soccino, vorbind despre el ca despre un om „cu daruri de învățătură cum n-am mai întâlnit nici un altul asemănător pînă acum”. Acest om unic poate stârni uimirea. „Te vei minuna, cînd ți-l voi descrie.” Urmează descrierea, făcută prin comparații împru-

¹ Din *Storia della letteratura italiana*, IX, II, 106.

mutate, după maniera umanistică, literaturii și legendelor antice :

„Natura, scrie Enea Silvio, nu i-a refuzat nimic în afară de o figură frumoasă. E un om mic de statură, încît ar putea face parte din familia mea, care poartă numele Piccolomini.“ Natura l-a creat deci pe Soccino, nu divinitatea, cum ne-am fi putut aștepta să declare acest om al bisericii, la care concepțiile naturalist-antice ale umanistului se dovedesc mai puternice. Discreta glumă a pasajului, după care Soccino ar fi putut să fie un Piccolomini, ascunde un regret : frumusețea face parte, după concepția autorului, din formula perfecțiunii umane¹. Natura i-a refuzat însă frumusețea, dar nu alte daruri fizice, după cum ne încredințează pasajul următor, care enumeră aceste daruri împreună cu domeniile învățăturii lui : „Este elocinte și are experiență în afacerile judiciare, cunoaște istoria, se îndelețnicește cu poezia atît în limba latină, cît și în cea italiană. Știința lui filozofică este deopotrivă cu a lui Platon ; cunoștințele lui în geometrie îl pun alături de Boethius și cele în aritmetică alături de Macrobius. Știe să cînte din toate instrumentele muzicale, cunoaște agricultura ca Virgiliu și nici una din activitățile gospodărești nu-i este străină. Cînd trupul îi era plin de seva tinereții, era ca un al doilea Entellus ; meșter în luptă și fugă, nu era de întrecut în sărituri și în lupta cu pumnul. Iar uneori un corp mic conține un lucru mai valoros decît perlele și pietrele prețioase. S-ar fi putut spune despre el ceea ce Statius scrie despre Tydeus : o excelență superioară stăpînește corpul mititel. Dacă zeii i-ar fi dat acestui om o formă perfectă și nemurirea, ar fi fost un zeu. Dar unui muritor nu i se poate da totul. Cu toate acestea, n-am întîlnit pe nimeni altul căruia să-i fi lipsit mai puține lucruri.“ Pasajul substituie deci conceptului de natură, amintit mai înainte, pe al zeilor, ca dispensatori ai darurilor omenești. Zeii i-ar fi refuzat lui Soccino frumusețea, forma perfectă, pentru a nu-l face asemănător cu ei. Locul comun antic al „invidiei zeilor“ rămîne aici destul de învăluit. În tot cazul, amintirea zeilor nu este, sub pana lui Enea Silvio, decît un ornament stilistic, o referință mitologică cu caracter deco-

¹ Asupra prețuirii frumuseții fizice, v. referința lui Ph. Monnier, *Le Quattrocento*, nouv. éd., 1931, I, p. 49, care amintește că papa Paul II dorea să fie numit „omul bine făcut“, *il formoso* .

rativ, ca atâtea în scrierile umaniste. Elogiul continuă pentru a lăuda nu numai talentele, dar și aptitudinile practice, ca și virtuțile morale ale lui Soccino: „Pictează ca un al doilea Apelles. Nimic nu este mai perfect și mai plăcut de citit decât cărțile sorise de el. Este sculptor ca Praxiteles și are cunoștințe medicale. Are trăsături morale, după care sînt orientate toate celelalte capacități ale lui. Am cunoscut mulți oameni învățați, care erau la ei acasă în toate domeniile științei, dar care nu pricepeau nimic din viața zilnică, nici treburile statului nici propria lor gospodărie. Cînd administratorul unui astfel de nerod a venit să-i spună acestuia că scroafa lui născuse unsprezece porci, dar mîgărița un singur mîgăruș, și-a ieșit din fire și l-a învinuit de furt. Milanezul Gomizzi credea că e însărcinat, fiindcă nevasta lui se așezase într-o zi pe el. Și totuși acești oameni treceau drept cei mai însemnați jurisconsulți. Alții sînt trufași sau avari, el însă este darnic, și casa lui este plină de oaspeți distinși. Nu este inamicul nimănui, ocrotește pe orfani, mîngîie pe bolnavi, ajută pe văduve și nu alungă pe nici un nevoiaș. Figura lui este totdeauna aceeași, ca a lui Socrates. Rămîne om întreg în nenorocire. Fericirea nu-l umple de trufie și cunoaște toate șiretlicurile acestei lumi, nu pentru a se folosi, ci pentru a le ocoli. Nu e urît de nimeni și niciodată n-a supărat pe cineva.“

• Trebuie să atribuim o parte din elogiul lui Enea Silvio locului comun al epocii, prin care universalitatea este neapărat remarcată în oamenii lăudați. Nu ne interesează însă meritele reale ale lui Soccino, ci acele pe care i le atribuie portretistul. În această privință trebuie spus că sfera lor este mult mai întinsă decât aceea pe care Petrarca și-o recunoștea cu aproape un secol mai înainte. Soccino nu este numai bine înzestrat fizic, deși nu frumos, dar și foarte talentat și învățat. Talentele și erudiția lui Soccino depășesc domeniul umanistic și îmbrățișează atît artele cît și științele exacte și naturale. Este drept că portretistul nu atribuie modelului său contribuții creatoare în domeniile atît de variate ale intereselor lui. Științele și artele apar în portretul lui Soccino mai mult ca niște atribute decorative ale spiritului, încît din punctul de vedere modern, se poate spune că prietenul lui Enea Silvio este un diletant. Deși nu lipsesc comparațiile cu Platon, cu Boethius, cu Macrobius, cu Apelles și Praxiteles, autorul elogiului nu citează vreo operă care să justifice aceste comparații, care trebuiesc deci consi-

derate numai ca niște flori de stil. Judecarea unei personalități după valoarea contribuției sale de cultură va alcătui mai târziu o atitudine valorificatoare în aprecierea personalităților superioare; deocamdată este suficientă relevarea podozabelor spiritului, multiplicitatea lor extinsă pînă la limitele globului spiritual. Altă trăsătură nouă, integrată în noua formulă universalistă, este făcută din aptitudinea practică, neindiferentă nici chiar în fața detaliilor prozaice ale vieții zilnice, apoi din moralitate activă, gata să ajute nenorocirea, dar și din cum-pătare epicureană, ca și din stăpînire de sine stoică. Lipsesc, în schimb, trăsăturile ascetice din autoportretul lui Petrarca. Epoca străbătuse o fază nouă, pentru a ajunge la formula morală a lui Soccino, așa cum o înfățișează apologistul lui.

11. UOMO UNIVERSALE ȘI CURTEAN

Nu trebuie să ne închipuim că formula omului universal s-a impus de la sine sau cu cea mai mare ușurință. Burghezia nu încetase să progreseze prin prosperitate și influență. Idealul universalității umane este un ideal intelectual, opus idealului forței, al vitejiei, al eroismului, care domina tabla de valori a evului mediu, așa cum ne-o înfățișează vechile poeme epice și romanele cavalierești ale secolului al XII-lea și al XIII-lea. În măsura în care puterea vechilor feudali scade sau se limitează prin progreselle burgheziei, care tinde să i se substituie și, uneori, reușește s-o facă, se observă o substituție în criteriile de valorificare morală și se formează un nou ideal uman. Universalitatea spiritului, integrarea umană cea mai completă, este o poziție caracteristică pentru noul raport dintre clasele sociale în secolul al XV-lea. Încurajarea studiilor umanistice, întemeierea și încurajarea Academiei platonice, la Florența, de către familia bogatilor bancheri a Medicilor, care iau puterea în cetate, indică limpede o anumită evoluție morală.

În secolul următor, într-al XVI-lea veac, se produce însă o întoarcere către idealurile feudalității, dar cu o nuanțare specială, necunoscută de trecut, pe care o notăm aici. Iau naștere

acum noi mari unități politice, asemănătoare oarecum forței imperiale a evului mediu, monarhia spaniolă-habsburgică a lui Carol V, Franța lui Francisc I, statul papal al lui Iuliu II, al lui Leon X, al lui Clement VII. Desele incursiuni în teritoriul Italiei, neconținută redistribuire a acestuia între puterile invadatoare, luarea stăpânirii în cetăți de către diferiții condotieri care se pun la dispoziția marilor puteri, starea continuă de război, totul contribuie a menține dispersiunea feudală. Sentimentul național italian nu se poate forma. Se produce însă o grupare mai strânsă a forțelor politice locale în jurul curților și o activitate diplomatică mai intensă a acestor curți nevoite să-și croiască un drum și să mențină o putere precară în neconținută oscilație politică a vremii. O mare idee politică lipsește micilor curți italiene ale secolului al XVI-lea, la Mantova, la Urbino, la Ferrara, la Genova, dar crește abilitatea lor diplomatică. Se dezvoltă și capacitățile militare în situația aproape neîntreruptă a conflictului armat. Italia încetează de a mai fi marea putere economică pe care o crease deschiderea drumurilor către Orient, în urma cruciadelor, de când centrul afacerilor se mutase, o dată cu marile călătorii și cu descoperirea Americii, la țărmul oceanului și către mările din nord, în Spania, în Franța, în Anglia, în Țările-de-Jos. Capitalurile se investesc acum nu în manufacturi, ca altădată, ci în proprietatea funciară. Contrareforma, pornită o dată cu Conciliul de la Trento, convocat pentru a organiza opoziția față de mișcarea Reformei, înseamnă în toate privințele o înapoiere către trecut. Desigur, unele din câștigurile umanismului, studiul Antichității, poezia și retorica hrănite din vechile izvoare, nu mai puteau fi abandonate. Dar în locul umanistului burghez al secolului al XIV-lea și al XV-lea, în locul învățatului consacrat, în singurătate studioasă, investigației filozofice sau filologice, apare acum umanistul curtean, spiritul ornat care strălucește la micile curți ale tiranilor vremii și în Academiiile create de aceștia.

Un astfel de om este, de pildă, Baldassare Castiglione, născut în apropiere de Mantova, în 1478, ca fiu al unui om de arme din slujba lui Francesco Gonzaga. Devenit curtean al acestuia, însoțindu-l în diferitele lui acțiuni militare, trece mai târziu în serviciul ducelui Guidobaldo de Urbino, care îi dă însărcinări militare și diplomatice, continuate, după moartea lui Guidobaldo, pe lângă succesorul acestuia, Francesco Maria

della Rovere, pînă la izgonirea acestuia de către papa Leon X. Atunci se înapoiază Castiglione la Mantova, unde, mai întîi, se dedică lucrărilor literare, dar în curînd primește noi însărcinări diplomatice din partea Elisabetei d'Este, regenta Ferrarei, care dorea să obțină din partea Vaticanului recunoașterea fiului ei minor, Federigo Gonzaga, drept „căpitan al bisericii”. La Roma, Castiglione intră în ordinele religioase, dar pentru acest motiv acțiunea lui diplomatică nu se întrerupe. Papa Clement VII îl trimite la Madrid, cu misiuni pe lîngă Carol V. Dar cînd papa trece de partea francezilor, asistă la represiunea asupra Romei a trupelor imperiale (Sacco di Roma, 1527) și este luat prizonier, Castiglione intervine pentru eliberarea papei și acționează în vederea ameliorării relațiilor dintre Roma și Madrid. Atunci îl ajunge moartea, la Toledo, în 1559, de unde osemintele lui vor fi transportate la Mantova.

Acest curtean, militar și diplomat, figură caracteristică a secolului al XVI-lea, a scris o carte, *Il Cortegiano*, în care putem urmări, în limpedea ei expresie, dezvoltarea ideilor despre personalitatea umană superioară în epoca marcată prin apariția micilor curți princiare, prin noua prețuire dată virtuților militare, prin formarea noului tip intelectual al umanistului diplomat și curtean. S-a discutat mult dacă renumita carte despre *Curtean* trebuie să fie considerată ca o descriere a curților cinquecentului, ca o operă de reflecții morale, ca o carte de educație sau ca o lucrare de artă cu caracter idealizator, un fel de utopie crescută din aspirațiile vremii. Cred că i se pot recunoaște operei lui Castiglione toate aceste caractere. Desigur că oamenii de curte de la Mantova și Urbino, la începutul secolului al XVI-lea, n-aveau toate însușirile recomandate de participanții la dialogurile închipuite de Castiglione. Dar aceștia nu puteau fi cu totul lipsiți de înțelegere pentru portretele propuse lor ca tot atîtea modele superioare. Astfel, deși curteanul perfect nu este, în toate privințele, descris după natură, el nu reprezintă mai puțin un ideal al vremii, o etapă în dezvoltarea concepțiilor despre omul superior.

Castiglione păstrează, din toată evoluția anterioară a ideilor, conceptul normativ al universalității, al dezvoltării naturii omenesti după toate posibilitățile ei. Castiglione dorește să dea o descriere a curteanului *perfect*, după cum Platon dăduse în *Republica* sa pe aceea a statului ideal, Xenofon (în *Ciro-pedia*) pe a suveranului fără cusur, Cicero (în *De oratore*) pe

a oratorului desăvârșit (I, 3). Tot astfel, propunând tema primei dezbateri, prietenii adunați la curtea din Urbino își propun să arate „perfectiunea curteniei“ (*la perfezion della cortegiana*) și să „formeze prin cuvinte (*formar con parole*) portretul unui perfect curtean, explicând toate condițiile și calitățile particulare care se cer aceluia vrednic de acest nume“. Virtuțile curteanului perfect sînt, mai întîi, acele cardinale, distinse încă de Platon: înțelepciunea, vitejia, cumpătarea, dreptatea, apoi acele care derivă din ele, prudența, mărinimia, măsura, omenia, demnitatea gravă, grația¹.

Toate aceste virtuți stau în legătură cu sfera de relații umane ale curteanului, cu activitatea lui în împrejurările în care este chemat să lupte, să conducă, să ia parte la viața de curte. Castiglione nu uită să arate însă însemnătatea dezvoltării intelectuale și artistice în formația perfectului curtean. „Adevăratul și principalul ornament al sufletului mi se pare a fi în oricine cultura literară (*e lettere*)“ spune unul dintre convorbitori. Sînt criticați francezii vremii, pentru faptul că nu cunosc decît noblețea de arme. Intervine însă cineva care amintește că *monsieur d'Angolem*, viitorul Francisc I, va restitui gloria literelor. Literale, adică poezia, filozofia, științele, „au fost date oamenilor printr-un dar divin“, afirmă cineva, cu un accent platonice. Ele „sînt utile și necesare vieții și demnității noastre“. De altfel, virtuțile războinice s-au asociat adeseori cu ornamentele spiritului. Urmează o serie de exemple, în gustul vremii: Alexandru venera pe Homer și nu se despărțea de *Iliada*, se instruiseră în învățămîntul lui Aristoteles. Alcibiade s-a bucurat de acel al lui Socrates. Cezar a fost un mare scriitor. Scipio Africanul nu se despărțea de *Ciropedia* lui Xenofon. Au fost autori renumiți în vremea lor generali ca Lucullus, Sylla, Pompei, Brutus, ba chiar Hanibal, marele căpitan cartaginez, deși „natură feroce și străină de orice umanitate“, cunoștea limba și literatura greacă și pare a fi compus o carte în grecește. Literale nu pot deci strica virtuților războinice. Dorința de glorie aprinde înflăcărarea războinică; dar gloria este transmisă prin operele literare și învățată din ele. Deci Castiglione

¹ O bună clasificare și caracterizare a virtuților cerute de Castiglione „perfectului curtean“ la E. Loos, B. Castiglione, „*Libro del Cortegiano*“, *Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento in Analecta Romanica*, Heft 2, 1955.

va cere curteanului să fie „mai mult decât mediocru erudit, cel puțin în studiile pe care le numim umanistice; să cunoască nu numai limba latină, dar și pe cea greacă, pentru multele și variatele lucruri scrise în mod divin în această limbă; să fie versat în cunoștința poeziilor și nu mai puțin în aceea a oratorilor și istoricilor și să fie priceput a sorie versuri și proză, mai ales în limba noastră vulgară, căci, în afară de mulțumirea pe care o va avea de sine, se va putea întreține în chip agreabil cu doamnele, cărora astfel de lucruri le sînt pe plac“ (I, 44). Diletantismul literar nu este prețuit de Castiglione, care sfătuiește pe curtean să distingă sorierile nevrednice de multă laudă sau să le comunice numai prietenilor în care poate avea încredere.

Cultura literară ar fi, așadar, un simplu ornament al spiritului și al vieții de societate la curțile vremii. Cultura literară s-a asociat adeseori, ni se spune, cu meritul războinic și l-a nutrit pe acesta. Care este însă rangul pe care-l putem recunoaște armelor și literelor în ierarhia de valori a curteanului? Problema comparației dintre valoarea armelor și a literelor este o problemă tipică a Renașterii, care ne întâmpină adesea în scrierile acestei vremi¹. Castiglione îi consacră capitolele 45 și 46 din *Il Cortegiano*. Unul dintre convorbitori, contele Ludovico de Canossa, afirmă că „adevărata și principala profesie a curteanului este aceea a armelor“, în timp ce Bembo, vestitul umanist, declară că „demnitatea literelor este superioară celeia a armelor, așa cum sufletul este superior corpului“. Argumentul spiritualist apare însă *pro domo* în gura lui Bembo și este respins ca atare. N-au arătat poezii prețuirea cea mai mare războinicilor vestiți și isprăvilor glorioase? Războinicul se împodobește însă, cum s-a arătat, prin cultura literară, ca și prin cunoștințele și îndemnulurile artistice, în pictură, în sculptură, în muzică, pe care Castiglione le recomandă deopotrivă curteanului său. Idealul universalist este deci prezent și în cartea *Curteanului*, deși cu o

¹ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 179 și urm., face să descindă pînă în Antichitate polaritatea dintre vitejie și însușirile superioare ale spiritului, *fortitudo* și *sapientia*. În *Eneida*, Turnus reprezintă primul ideal, Latinus pe al doilea. Enea însuși este admirabil nu numai prin vitejia, dar și prin virtuțile lui etice, prin pietate: *pietate insignis et armis*. După Virgiliu, această polaritate devine un loc comun, urmărit de Curtius la poezii Antichității tirzii și în evul mediu, pînă în Renaștere, la Boiardo, Ariosto, Rabelais, Spenser, Cervantes ș.a., fără ca pasajele respective ale acestor poezii să fie analizate mai amănunțit.

gradație între elementele care o compun în favoarea virtuților militare, caracteristică pentru recrudescența feudală și cavaleriească în clasele conducătoare ale secolului al XVI-lea¹.

Această ierarhie a valorilor se va modifica oarecum la începutul secolului al XVII-lea, când Cervantes îl va face pe eroul său să se pronunțe în chestiunea superiorității relative a armelor și a literelor. „Desigur, spune Don Quijote (I, 37), este în afară de orice îndoială că arta războiului este superioară tuturor celorlalte pe care le-a inventat omul, și se cuvine s-o prețuim cu atât mai sus cu cât este legată de mai multe primejdii.“ Literelor nu pot fi superioare armelor; dar Cervantes exceptează pe acele divine, acele care conduc sufletele către cer, prin urmare științele *sacre*, după împărțirea curentă a epocii. Cât despre celelalte discipline, științele profane, ele n-au decât scopul, ne asigură Don Quijote, de a împărți dreptatea și a garanta aplicarea bunelor legi, o observație care ne arată că științele profane sînt, pentru vorbitor, singurele științe juridice. Mare și nobil scop, vrednic de a fi urmărit, depășit totuși nemăsurat de arta războiului, a cărei finalitate supremă este obținerea păcii juste, „binele suprem, pe care și-l pot dori oamenii în această viață“. Precizările lui Cervantes mențin aprecierea cavaleriească a superiorității înțeleptărilor militare, totuși cu o nuanțare care arată că epoca recrudescenței feudale înainta către sfîrșitul ei.

12. MODELUL RABELAISIAN

Gargantua și Pantagruel a lui Rabelais este de asemenea, ca atîtea ale Renașterii, o carte de educație în învelișul ei de o bufonerie imensă. Sistemul etic al lui Rabelais afirmă idealul universalității și pune problema polarității *arme și litere*, cu o rezolvare tipică pentru epoca de declin a feudalității. În scrisoarea adre-

¹ În această privință, v. și concluzia lui Loos, în *op. cit.*, p. 142: „Această hotărîre pentru superioritatea armelor, cărora literelor le sînt adăugate numai ca podoabă, subliniază în același timp orientarea către *vita activa*, un fapt întîmpinat în alt loc. Devine astfel evidentă îndepărtarea de atitudinea quattrocentului și stabilirea unor noi legături cu idealurile cavalești“.

sată lui Pantagruel, student la Paris, Gargantua îi recomandă (II, 8), în termenii Renaşterii, să devină absolut şi perfect (*absolu et parfait*) în virtute, urbanitate şi înţelepciune (*vertu, honnesteté et preudhommie*). În acelaşi fel a încercat Gargantua să se formeze, după sfaturile părintelui său Grandgousier. Cultura literară îl-a ajutat în acest sens, deşi timpurile întunecate (*tenebreux et sentant l'infelicité et calamité des Goths*) erau mai puţin proprii îndeletnicirilor literare. Împrejurările s-au schimbat de-atunci şi însuşirea culturii umanistice a devenit mai uşor posibilă. Acum toate disciplinele au fost restituite, limba greacă „fără de care este ruşine ca cineva să se numească învăţat“, ebraica, limba chaldeică, latina. Restituţia filologică a fost înlesnită prin invenţia tipografiei, deci printr-un progres tehnic de „inspiraţie divină“, la cărui parte este cealaltă invenţie a tehnicii moderne, artileria, obţinută prin „sugestie diabolică“. Mulţimea oamenilor şi preceptorilor învăţaţi, a bibliotecilor bogate a devenit atât de mare, încât, afirmă Gargantua printr-una din acele hiperbole comice care alcătuiesc procedeul de stil cel mai frecvent sub pana lui Rabelais, „tîlharii, călăii, aventurierii şi grăjdarii de astăzi sînt mai docti decît doctorii şi predicatorii din vremea mea“. Gargantua este sfătuit să înveţe greaca, latina, ebraica, chaldeica şi arabica, deci limbile izvoarelor de cultură profană şi sacră, apoi artele liberale, după sistematizarea medievală: geometria, aritmetica şi muzica. Este recomandat şi studiul astronomiei, dar nu şi al astrologiei „divinatoare“, nici arta lui Lullus (aşa-zisa *ars magna*, o metodă mecanică de găsire a adevărilor ştiinţifice, un antecedent îndepărtat al ciberneticii), pe care autorul modern, mai încrezător în noile metode ale observaţiei naturii, le consideră ca abuzuri şi zădărnicii (*abuz et vanitez*). În contrast cu Petrarca, adversarul averoistilor, Gargantua doreşte ca fiul său să cunoască „faptele naturii... să nu existe mare, rîu sau izvor ai căror peşti să nu-i fie cunoscuţi; de asemenea toate păsările cerului, toţi arborii, arbuştii şi boschetele (*fructices*) pădurilor, toate ierburile pămîntului, metalele ascunse în pîntecele prăpăstiilor, pietrele preţioase din Orient şi Miazăzi“. Sînt recomandate cărţile medicilor greci, arabi şi latini, dar nu mai puţin talmudiştii şi cabaliştii, apoi discuţiile anatomice, prin care studiosul ajunge la cunoaşterea omului, cealaltă lume (*l'autre monde*), adică microcosmosul care dublează şi repetă, după sistemul ştiinţific al Renaşterii, lumea cea mare, macro-

cosmosul. Gargantua trebuie să-și însușească, în fine, înțelepciunea (*la sapience*), căci „știința fără conștiință nu e decât ruina sufletului“, și, în acest scop, este recomandată pietatea, caritatea, atitudinea activă în serviciul oamenilor: *soys serviable à tous les prochains*.

Programul universalist al lui Rabelais este unul din cele mai cuprinzătoare. El este însă mai apropiat de acel al secolului al XV-lea, așa cum ni-l descrie Enea Silvio, decât de al propriului secol în Italia, unde formația multilaterală este subordonată intereselor proprii ale curteanului. Aparținând unei alte structuri, cultura intelectuală se găsește și într-un alt raport cu formația militară, prescrisă lui Pantagruel, vârstar al unei case domnitoare, numai pentru a sluji cauza războiului defensiv: „învață cavaleria și armele, pentru a putea apăra casa mea și pentru a ne ajuta prietenii în contra agresiunii răufăcătorilor“. Relația dintre arme și litere se constituie astfel mai degrabă la Rabelais, învățat al primului val umanistic, ajuns acum în Franța, decât la umanistul diplomat și curtean Castiglione.

13. ARTISTUL UNIC

Printre oamenii secolului al XVI-lea care au dorit să se înfățișeze contemporanilor și posterității, Benvenuto Cellini nu este nici umanist, nici om de curte, nici diplomat. A purtat armele din când în când, luând parte la acțiuni militare. A străbătut o existență determinată de temperamentul lui pasionat, setos de răzbunare, nepregetînd în fața crimei, atingînd frontierele demenței. A povestit împrejurările de neorezut ale vieții lui într-o operă narativă de cel mai mare interes pentru cunoașterea epocii și a unuia din tipurile reprezentative ale acesteia. Benvenuto Cellini, vestitul gravor, sculptor și orfevru florentin, nu este un artist umanist ca Michelangelo, maestrul lui; este un artist desprins dintre îndemînaticii meșteșugari ai vremii și păstrînd conștiința categoriei lui sociale. Nu manifestă atitudini inspirate, nu vrea să i se recunoască însușiri intelectuale înalte, nu aspiră la condiția intelectualilor, cum dorește uneori Rafael, dar este foarte mîndru de măiestria lui.

Caută câştigul pe lângă mai marii vremii, tirani, cardinali, papi, regele Franței el însuși, care îl răsplătesc cu generozitate și îi acordă favorurile de care viața lui atât de neregulată avea atîta nevoie, iar el este mîndru de recompensele și protecțiile primite, dar mai ales de operele lui, înfățișate de el ca neîntrecute, fără comparație posibilă cu altele, depășind nemăsurat tot ceea ce nenumărații lui rivali ar fi putut face.

Individualismul lui Cellini este al unui artist, dar nu al unuia care beneficiază de o inspirație divină, ci al unuia care, prin dexteritatea lui fabuloasă, devine autorul unor opere unice și stîrnește o admirație entuziastă, notată, în fiecare ocazie, cu o satisfacție de sine mărturisită fără nici o sfială. Cînd papa Clement VII îi refuză un loc bine remunerat la curtea sa, pentru motivul că bogăția ar scădea zelul artistului, Benvenuto îi replică : „Afle Sanctitatea Voastră că prinții, îmbogățind pe artiști, hrănesc și învie geniul lor, care, în cazul contrariu, se prăpădește de slăbiciune“. Pleacă apoi furios, și papa regretă refuzul lui : „Dracul ăsta de Benvenuto nu poate suporta nici o observație. Eram gata să-i aprob cererea, dacă n-ar fi fost mai mîndru decît se cuvine a fi cineva cu un papă“. Neconținut Cellini trîntește uşile, rupe legăturile cele mai profitabile, ba chiar scoate arma pentru a răzbuna ofensa primită, într-atît de exaltată este conștiința de sine a artistului unic, făuritorul unor minuni nerepetate în lume. Astfel de reacțiuni alcătuiesc motivul tipic al autobiografiei lui. Unicitatea lui, superioară oricărei norme generale, chiar normei juridice, călcate mereu de artistul fără asemănare, este recunoscută de marile căpetenii cu care avea de-a face. Cellini ține să ne asigure de înalta prețuire acordată lui. Cînd papa Pius III, fostul cardinal Farnese, se urcă pe tronul papal, prima lui grijă este să-l cheme pe Cellini ca artist al monetăriei lui. Benvenuto se ascundea însă în acest moment, din pricină că asasinase cu puțin timp înainte pe milanezul Pompeo. Papa ordonă să i se libereze îndată un act care să suspende orice urmărire împotriva artistului. Și cum un sfetnic observă că o astfel de grațiere ar fi rău văzută la începutul unui pontificat, Pius III răspunde : „Știi mai bine ce trebuie să fac ; aflați că oamenii unici în arta lor, cum este Benvenuto, nu trebuie să fie supuși legilor, iar el mai puțin decît oricare alții, căci îmi dau seama că a avut dreptate“. Artistul unic n-a primit

niciodată o recunoaștere mai deplină. Lui Cellini îi place s-o arate.

Artistul unic este original în mod absolut ; n-are modele, nu primește îndrumări, pășește totdeauna pe un drum al său. Cardinalul de Ferrara îi comandă odată o solniță de aur, un obiect rar, cum nu se mai făcuse vreodată. Doi prieteni ai cardinalului imaginaseră două proiecte deosebite : unul dorea ca Benvenuto să execute solnița ca o scenă în care Venus și Cupido să fie actorii principali ; celălalt propunea să fie figurată Amfitrita, zeița mărilor, înconjurată de tritoni. Cellini respinge ambele proiecte, adresându-se sfătuitoarelor lui : „Signori, știți desigur ce persoane importante sînt copiii regilor și împăraților, știți ce strălucire minunată și divină îi înconjoară, dar dacă ați întreba pe un biet păstor umil dacă iubește mai mult pe copiii regilor decît pe ai lui, vă va răspunde desigur că îi e mai dragă progenitura lui. Ei bine, am aceeași dragoste pentru copiii artei mele ; deci vă voi arăta o operă de-a mea, născocită de mine. Multe lucruri admirabile în cuvinte nu-și păstrează frumusețea cînd sînt executate ca opere de artă”. Apoi, după o clipă de reflecție : „Dvs. ați vorbit, eu voi lucra”.

Retorica umanistă este umilită în această declarație tăioasă, în care creatorul artizanal se opune învățaților consilieri ai cardinalului de Ferrara. Totuși, Cellini concepe la rîndu-i o operă destul de îndatorată amintirilor literare, teogoniei hesiodice, cărții biblice a Genezei, dar și evenimentelor contemporane ale marilor călătorii peste oceane. Cellini va prezenta deci o operă înfățișînd Oceanul purtat de patru cai marini, ținînd într-o mînă tridentul, în cealaltă o corabie ; lîngă el, Pămîntul se va sprijini de un templu, destinat să primească mirodeniile Orientului ; ambele personaje vor fi înconjurate de cele mai frumoase animale ale scoantei terestre și ale apei, de peștii și crustaceele mărilor.

Compoziția mitologizantă și alegorică a lui Cellini rămîne desigur în gustul umanist și constituie un simplu obiect destinat desfătării artistice. Măiestria artistului unic nu depășește opera desfătărilor Renașterii, cu palatele, vilele și grădinile epocii, cu fastul interioarelor pentru care un popor întreg de meșteri artiști, de mozaicari, de ebeniști, de cizeloni, de țesători și de boiangii nu pridideau cu lucrul lor, cu banchetele, reuniunile, mascaradele vremii. Meșterul bijutier Cellini se alătură efortului

artistic atât de general pentru a întinde raza frumuseții în jurul oamenilor bogați și puternici ai secolului. Inventivitatea și dibăcia lui fără pereche au o finalitate hedonistă. Leonardo da Vinci le dă, în aceeași epocă, alte scopuri, prin care personalitatea superioară se pregătește să ocupe un loc nou în lumea modernă.

14. GENIU, ȘTIINȚĂ ȘI TEHNICĂ

Elogiul lui Leonardo da Vinci în biografia pe care i-o consacră Vasari¹ conține, desigur, multe din locurile comune ale tradiției platonice ale genialității. „Se poate vedea, scrie Vasari, cum influența celestă face să plouă asupra unor oameni darurile cele mai prețioase, adeseori cu regularitate și uneori într-un fel supranatural; o vedem reunind fără măsură, în aceeași ființă, grația și talentul și pe aceasta o vedem ducând fiecare din aceste calități la un asemenea grad de perfecțiune, încât oriunde s-ar îndrepta, fiecare dintre acțiunile unei astfel de ființe este atât de divină, încât, lăsând în urmă pe toți ceilalți oameni, calitățile ei apar acordate de Dumnezeu, și nu obținute prin silința umană.“ După acest elogiu foarte general, pe care îl temperează prin relevarea, în firea lui Leonardo, a unei anumite instabilități, prin care multe din operele acestuia au rămas neterminate, Vasari trece în revistă diferitele opere ale eroului său. În legătură cu toate acestea, biograful pune deopotrivă în lumină forța spiritului care le concepea, ca și îndemânarea mâinilor care le realizau. Artă devenise, pentru înțelegerea epocii, o îndeletnicire a spiritului, *cosa mentale*, dar Vasari nu uită niciodată să amintească, împreună cu aceasta, și ce datorește arta abilității manuale și supleței procedelor tehnice. Astfel, atunci când ni-l arată lucrând la tabloul, pierdut astăzi, care reprezenta scena nativității lui Cristos, Vasari ne vorbește despre lungile momente de aparentă inactivitate ale pictorului care în acele intervale, ca multe alte spirite superioare, „cu cât păreau că lucrează mai puțin, cu atât

¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568 și de multe ori de atunci.

faceau mai multă treabă, căci atunci caută ele și își formează acele idei perfecte, exprimate și realizate mai apoi de mâinile lor". Împreună cu operele lui de artă, Vasari nu uită să amintească și lucrările tehnice ale lui Leonardo, ca de pildă proiectul unui canal între Pisa și Florența, în care urmau să fie abătute apele Arnului, proiecte de mori și mașini mișcate prin forță hidraulică, proiecte pentru reducerea munților și străpungerea lor prin tunele, pentru ridicarea unor mari greutateți, pentru curățirea porturilor, pentru ridicarea la mari înălțimi a unei coloane de apă etc.

Deși, în creațiile lui de artă, Leonardo caută în spiritul lui modelele sale, Leonardo nu folosește mai puțin studiul și observația naturii. Astfel, când își propune să picteze suprafața unui scut circular, ne povestește Vasari, el se înconjoară, în atelierul lui, de șopârle, greieri, șerpi, fluturi, lăcuste și lilieci, și observându-le deopotrivă, împrumutând fiecăruia câte un aspect al alcătuirii lor, combină figura unui monstru atât de veridic, deși inexistent în natură, încât el putea inspira teroare aceluia care-l privea. Leonardo, ne spune Vasari, avea darul să închiuie și să realizeze figuri „mai naturale decât natura însăși” : accent aristotelic în caracterizarea biografului, care-și amintea desigur că Stagiritul afirmase că arta este mai adevărată decât realitatea, deoarece ea o reprezintă nu în înfățișările ei întâmplătoare ci în acele necesare. Noțiunea unei „supra-naturi” marchează însă și o aspirație barocă în creația lui Leonardo, care la acel sfârșit al secolului al XV-lea anticipa preocupări care urmau să ocupe un loc din ce în ce mai întins în creația secolului următor, oînd ideea unei creații supranaturale dobîndește în opera unui Arcimboldi (1527—1593) o expresie caracteristică pentru noul curent al manierismului¹. Leonardo nu perseverează și nu se rătăcește însă în aceste arcanse ale fanteziei. Mai remarcabilă i se pare lui Vasari observația naturii și puterea de a reproduce toate înfățișările ei, minuțios observate, ca, de pildă, în portretul Monei Lisa, unde „ochii au strălucirea și umiditatea observabile în viață, tiviți de roșeață, care nu poate fi redată decât cu cea mai mare finețe, după cum genele care îi înconjoară sînt executate cu extremă delicatețe. Sprîncenele, inserția lor în

¹ În *Alegoria Iernii* din Muzeul de artă de la Viena, Arcimboldi combină, de pildă, din imaginea unor rădăcini, iederi și alte obiecte, chipul fantastic al unui bătrîn.

piele, grosimea lor mai mult sau mai puțin pronunțată, curbura lor dată după porii pielii, n-ar fi putut să fie reproduse cu mai multă naturaleză. Nasul, cu nările roze și delicate, este în adevăr al unei persoane vii". Este lăudată de asemenea imaginea atât de adevărată a gurii, a gâtului în care simțim parcă pulsația arterelor etc. Perfecțiunea acestui portret i se pare lui Vasari a fi datorată unui „artist suprauman". Portretul se completează prin punerea în lumină a înzestrării multiple a unui adevărat *uomo universale*, prin lărgimea spiritului și generozitatea caracterului său, prin frumusețea lui, prin forța lui fizică. Portretul lui Leonardo în biografiile lui Vasari este unul din cele mai caracteristice pe care ni le-a lăsat Renașterea, în acel moment al evoluției ei, când formula genialității se lăngise îndeajuns pentru a cuprinde, în afară de trăsăturile marcate de teoreticienii anteriori, puterea observației, inventivitatea tehnică, dexteritatea în serviciul viziunii spirituale.

Propriile reflecții ale lui Leonardo, rămase mult timp în manuscrisele sale și întrunite astăzi în așa-zisul *Tratat asupra picturii*, vin să confirme caracteristicile lui Vasari și să le dea fundamentarea teoretică prin care dobândesc o nouă confirmare năzuințele personalităților superioare în epoca finală a Renașterii.

În *Tratatul asupra picturii*, Leonardo afirmă o poziție caracteristică pentru vremea lui, în raport cu moștenirea primită de la Antichitate. „Văzînd, notează el cu umor, că nu puteam găsi o materie de mare utilitate sau agrement, deoarece oamenii născuți înaintea mea au acaparat toate temele utile și necesare, voi face ca acela pe care sărăcia îl aduce mai tîrziu la tîrg și, neputînd să se aprovizioneze altfel, cumpără lucrurile refuzate de alții și care au un preț mai mic." Notarea temelor noi ale reflecției, în raport cu acele istovite de speculația anterioară, mai ales a celor vechi, definește poziția partizanilor *modernilor*, în așa-zisa *querelle des anciens et des modernes*, care, după un secol și jumătate, și mai ales în Franța, va pune temelia doctrinei moderne a progresului.

Leonardo definește drumurile lui proprii în protest față de umanismul contemporan, deținătorul vechii culturi. Protestează, cu modestie, afirmînd a nu fi un umanist. Disprețului aruncat din tabăra umanismului, îi răspunde cu vorba lui Marius către

patricienii romani : „Acei care se prevalează de efortările altora nu vor să mi le lase pe ale mele“. Ce fac însă umanistii ? Reproduc cuvintele altora, în timp ce el, Leonardo, asemenea de altfel cu toate marile spirite ale trecutului, se instruiește din experiența proprie și o invocă în toate împrejurările. Nu respinge deci învățătura celor vechi, ci o urmează mai bine, conducându-se după îndrumarea lor de-a pururi, experiența originală a lucrurilor naturii. Va pune un capăt, deci, declamației pompoase, reflexului în locul obiectului, căci el se simte superior, ca inventator, umanismului erudit și retoric din jurul său. Ruptura cu umanismul este unul din accentele cele mai interesante pentru fixarea noilor poziții, la începutul *Tratatului* lui Leonardo.

Opunându-se umanistilor din jurul său, Leonardo recomandă științele, în câmpul cărora distinge pe cele care pornesc din principii și își câștigă adevărurile lor prin demonstrația matematică, pe acele nutrite din observația simțurilor, pe acele, în fine, care pornind din principii ale spiritului, ajung la operațiile manuale. Desigur, Leonardo știe că „nici o cercetare nu merită numele de știință, dacă nu trece prin demonstrația matematică“. Totuși, dacă știința nu este nutrită de experiență cum este ea ori de câte ori abordează teme exterioare experienței senzoriale, cum sînt esența lui Dumnezeu sau natura sufletului, asupra cărora disputa nu încetează niciodată, știința rămîne vană. „Fugi de preceptele speculatorilor ale căror rațiuni nu sînt confirmate de experiență“, ne îndeamnă Leonardo. El dorește deci o știință care cel puțin într-unul din punctele procesului ei de constituire să treacă printr-unul din cele cinci simțuri, adică printr-o fază de observație experimentală. Desigur, gradul perfecțiunii celei mai înalte îl posedă, pentru Leonardo, științele numite de el instrumentale sau mecanice, acele care dau naștere invențiilor utile. „Știința instrumentală sau mecanică, scrie Leonardo, este cea mai nobilă și se ridică deasupra tuturor prin utilitatea ei.“ Lauda tehnicii, în tratatul lui Leonardo, indică un moment social în care revoluția industrială începea să se anunțe. Interesele științifice și tehnice în preocupările personalităților superioare indică o nouă orientare a vremurilor.

Depănînd astfel de gînduri, Leonardo distinge între științele imitabile, adică acele a căror însușire face pe elev egal cu

maestrul său, și acele inimitabile, ale căror procedee sînt netransmisibile și ale căror rezultate sînt unice. Pictura era, pentru Leonardo, o știință, deoarece se întemeiază deopotrivă pe principiile geometriei și pe observația naturii; dar în același timp o știință neimitabilă, întrucît nu și-o poate însuși decît cel înzestrat pentru ea și care sfîrșește în opere care nu dublează realitatea, ca mulajele sculpturii, și nici nu se pot reproduce indefinit ca volumele tipărite. „Singularitatea acordă picturii excelența ei cea mai înaltă”, scrie Leonardo. Această singularitate, despre care Antichitatea nu vorbea, va fi recunoscută de aci înainte tuturor artelor, nu numai picturii, ba chiar va deveni pentru conștiința generală una din caracteristicile creației geniale.

15. NOVITAS

Umaniștii imită; științificii și artiștii creează lucruri singulare, fără precedent, lucruri noi. Noutatea ca semn al creației este o idee care va intra cu rol hotărîtor în constituirea conceptului în pregătire al genialității. Printre înfăptuitorii și descoperitorii amintiți acum, pentru întâia oară, în rândurile personalităților superioare, cum de s-a putut uita numele inventatorilor unor aparate sau unelte atît de utile sau producătoare de frumusețe, cum sînt ceasornicul, clopotul, compasul, clavicinul etc., se întrebă Polydorus Vergilius, autorul scrierii *De rerum inventoribus*, 1499?¹ Tipografia cu litere mobile, inventată atunci de cînd, i se pare autorului o „binefacere divină”. Dar folosul tipografiei i se pare lui Egnatius, un umanist venețian, în scrierea *De exemplis illustrium virorum*, 1554, provenind din putința ei de a răspîndi formele latinei clasice și deci de a „nimici barbaria în limbă”²: un argument umanist, care nu dă nicidecum seama de însemnătatea dobîndită de invenția tipografiei în cultura modernă.

Epoca asistase și la marile călătorii și descoperiri geografice, prin care aspecte noi fuseseră anexate vechii imagini a lumii.

¹ Citat la Zilsel, *op. cit.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 133 și urm.

Pigafetta, însoțitorul lui Magellan, în călătoria acestuia în jurul lumii, admiră în eroul lui ingeniul, setea de știință, statornicia eroică a caracterului. Ramusio, care dă, la mijlocul secolului al XVI-lea, o carte despre marile navigații ale vremii, crede că Cristofor Columb „a dăruit lumii o altă lume, o faptă incomparabil mai mare decât cea a lui Homer”¹. Acesta din urmă povestise vechi întâmplări, Columb descoperise un continent nou. Aducerea sub aceeași măsură a creației poetice și a descoperirii geografice este o idee caracteristică pentru atmosfera umanistă a vremii. Columb este obiectul unei venerații foarte generale. Guicciardini, istoricul Florenței, explică marea călătorie a lui Columb prin setea lui de știință, ca și prin dorința de a răspîndi creștinismul, în timp ce episcopul Giovio, autorul unei culegeri de biografii, cum au fost scrise atîtea în epocă, socotește că, în vestita lui întreprindere, genovezul Columb a urmărit să întunece gloria spaniolilor².

Nu este de mirare deci că *noutatea*, apreciată în atîtea din invențiile și descoperirile vremii, intră ca un criteriu de apreciere și în sfera de idei estetice ale timpului. Îl întâmpinăm pe Julius Caesar Scaliger, autorul vestitei *Poetice* de la mijlocul veacului al XVI-lea, o operă care constituie, în mare parte, un comentariu al *Poetice* lui Aristotel, descoperită atunci de curînd și reintrată în circulația literară a vremii, dar care conține și vederi noi, în care se desemnează îndrumări menite dezvoltării viitoare. Antichitatea cunoscuse, prin Quintilian, deosebirea dintre artele care valorează prin dezvoltarea, prin fapta manifestată de ele, cum sînt spectacolul, dansul sau cîntecul și artele valoroase prin rezultatul faptei, prin întocmirea finală rezultată dintr-o acțiune anterioară, cum sînt artele mecanice. K. Borinski³, care comentează aceste idei, critică vechea distincție a lui Quintilian, pentru motivul că nu ține seama de faza pregătirii în artele spectacolului, ale dansului și cîntecului, față de care producția finală este nu numai o faptă, dar și un rezultat. Scaliger însuși luase atitudine față de clasificarea lui Quintilian, arătînd că și poetul valorează prin fapta lui creatoare de noutate. Poetul este un făptuitor, *factor*. Noutatea este lauda supremă în materie de poezie. *Summa enim laus in*

¹ *Ibid.*, p. 138.

² *Ibid.*, pp. 143, 140.

³ K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, 1914, p. 227 și urm. pentru cele ce urmează relativ la Scaliger.

Poetica novitas, scrie Scaliger. Virgiliu a fost creatorul unei alte lumi, a unei a doua naturi, *altera natura*. Borinski vede aici o anticipare a ideii lui Baumgarten, creatorul esteticii moderne, care va vorbi despre caracterul *eterocosmic* al artei.

Astfel de aprofundări ale înțelesului filozofic al creației artistice vor lichida concepția umanistă a poeziei ca imitație a marilor modele. Ideea era în aer. Aretino, polemistul cu o reputație atât de discutabilă, va scrie, încă înaintea lui Scaliger, pentru a protesta față de norma imitației modelelor, atât de generală în cercul umanistilor. Aretino este un autodidact, lipsit de formația atât de bogată și de completă a umanistilor, un spirit îndrăzneț în luptă cu corpurile constituite și cu personalitățile respectabile, și tocmai relativa lui pregătire, ca și situația lui problematică în societatea vremii îi oferă condițiile unei libertăți spirituale, din care ideile timpului ies îmbogățite: „Adevărații imitatori ai lui Petrarca și Boccaccio sînt acei care exprimă propriile lor impresii cu grația cu care au făcut-o Petrarca și Boccaccio, nu acei care fură expresii și versuri întregi din ei... O, ceată neroadă! Vă spun că poezia este în natură o toană, că ea se întemeiază pe delir (*furore*), iar dacă acesta lipsește, cîntecul poetului nu este decît o tamburină fără clopoței și un turn de biserică fără clopot... Deci, dați-mi dreptate atunci cînd sînt de părerea înțeleptului pictor care, întrebă odată pe cine imită, a arătat un grup de oameni, vrînd să zică prin aceasta că își alege modelele din viață și din realitate, așa cum fac și eu cînd vorbesc sau cînd scriu. Simpla natură, al cărei secretar sînt, îmi dictează cînd scriu, și patria mea îmi dezleagă limba, atunci cînd credința superstițioasă într-o limbă străină vrea să mi-o lege... Nu mă imit decît pe mine, asta e sigur”¹. Interesanta scrisoare conține ideea că imitația artistică trebuie să aibă ca obiect spiritul marilor creații, nu materia lor, că entuziasmul este starea de spirit a poetului, că realitatea este obiectul creației, că observația realității este metoda proprie artistului, că originalitatea este meritul cel mai de seamă al acestuia. Asociația dintre norma originalității și a realismului deschide unul dintre drumurile pe care arta se va angaja de aci înainte.

¹ Aretino, *Lettere*, I, p. 123 și urm., citat și la Zilsel, *op. cit.*, p. 238.

Furor poeticus este o expresie pe care o cunoaște și terminologia literară a evului mediu¹. Era un alt nume pentru *entuziasmul* grecilor, pentru *inspirația* latinilor. Giordano Bruno asociază cuvântul *furor* cu epitetul *eroico*, în titlul vestitei opere în care lanțul sonetelor este întrerupt de comentariul filozofului-poet, după modelul statornicit de Dante în *Vita Nuova*. Marea personalitate a lui Bruno manifesta un temperament pe care epoca anterioară nu-l mai arătase în aceeași formă a reacțiilor lui. Călugărul dominican în protest față de doctrinele oficiale ale bisericii, menindu-se din această pricină lungului exil și rătăcirii prin Germania, prin Franța și Anglia, pînă la înapoierea lui în patrie și moartea pe rug, ne înfățișează unul din destinele patetice ale Contrareformei. În *Il Candelaio*, prima lui operă, o comedie de caracter, se înfățișează astfel pe sine: „Autorul, dacă îl-ați cunoaște, ați zice că are o fizionomie rătăcită (*smarrita*) ; pare că ar fi privit mereu chinurile infernale ; rîde numai fiindcă rîd și alții ; îl veți vedea tot timpul dezgustat, în răspăr și bizar.” Este un melancolic al Renașterii, așa cum putem întîmpina mai mulți printre oamenii și caracterele descrise de poezii vremii. L-aș asemăna cu Tasso, prin felul său de a se expune persecuțiilor soartei, prin pornirea de a se cufunda în sine, prin înflăcărea fanteziei lui. Rolul lui Bruno în cultura vremii a fost însă cu totul deosebit de al poetului *Ierusalimului liberat*. Stăpînind toate izvoarele culturii vechi, este totuși un anti-umanist, și portretul în care zugrăvește pe un pedant al timpului, pe Polinnio, într-una din operele lui principale, în *De la causa, principio e uno*, seamănă cu declarațiile anti-umaniste spicuite mai sus sub pana lui Cellini, a lui Leonardo, a lui Aretino : „Este unul dintre acei care, atunci cînd construiește o perioadă frumoasă, o scrisoare elegantă, sau cînd prepară, în bucătăria ciceroniană, o frază împodobită, crede că înfloarește din Tullius, că a revenit pe pămînt Sallust, că e un Angus care vede orice literă, orice silabă, orice fel al vorbirii ; că Rhadamantus *umbras vocat ille silentum* ; critică vorbirile, discută frazele și constată că una amintește pe cutare poet, cealaltă pe cutare autor de expresii,

¹ Borinski, *op. cit.*, I, 14, 128.

a treia pe nu știu care orator. Una e viguroasă, alta e ușoară, alta e sublimă, alta e *humile dicendi genus* ; un fel de a vorbi i se pare grosolan și, dacă ar fi fost altfel întocmit, ar fi devenit delicat ; iată pe un scriitor copilăros, nu ține seama de antici, *non redolit Arpinatem, desipit Latium* ; a găsit o expresie care nu e toscană și n-a fost împrumutată din Boccaccio, Petrarca, sau din alt bun scriitor etc.". Este satira pedantismului împodobit cu citate, a retoricii goale, a interesului exclusiv pentru texte, manevrând cele câteva categorii lăsate moștenire de cercetarea filologică a anticilor. El însuși, Bruno, este un spirit animat de curiozitatea cea mai deschisă pentru noutate și, dacă nu întreprinde observații în domenii necunoscute și nici nu face proiecte tehnice îndrăznețe, ca Leonardo, nu este mai puțin un rebel față de vechile tradiții, cultivate în Academii. Este, de asemenea, un adversar al aristotelismului, transmis prin tradițiile scolastice ale bisericii. Materia nu mai este, pentru el, o simplă posibilitate, o *tabula rasa*, un *prope nihil*, pe care vin s-o anime și să-i dea realitate, intervenind din afară, formele substanțiale, entelehiile, despre care vorbea încă știința vremii. Aristotelismul menținea și justifica vechiul dualism. Bruno descoperă însă că materia este fecundă, că formele provin din sînul ei, și că, prin urmare, întreaga realitate materială este însuflețită, că totul trăiește și manifestă prezența unui principiu divin, infuz în întreaga creație. Bruno ajunge astfel la un panteism în care se frînge vechiul dualism religios : soluție intermediară, care anunță monismul materialist al științei moderne. Însuflețirea lui pasională îl face să izbucnească în cîntec pentru a celebra principiul, cauza și unitatea întregii lumi, ceva asemănător cu „sufletul lumii“ despre care vorbise Platon. Iată unul din sonetele puse în fruntea operei citate :

*Principiu, cauză și unitate
Din care vine viață și mișcare,
În lung și-n larg, în spații depărtate,
În cer și în infern, prin cutezare*

*A spiritului înțeleg că ce-i măsură
Și act și cantitate nă cuprinde
Întreg principiul care în natură
Peste ce-i jos, sus, la mijloc, se-ntinde.*

*Prostia oarbă, timp avar, destinul,
Nedemnul zel, invidia, josnicia,
Cruzimea inimii, blestemul, chinul*

*N-ar izbuti să-mi turbure tăria
Și peste ochi punându-mi vâl obscur
Să nu mai văd lumina dimprejur.*

Sonetul cuprinde, împreună cu expresia unui principiu filozofic, pe aceea a atitudinilor de luptă cu epoca în care Bruno vede prostie, invidie, inechitate, cruzime. Este un suflet luptător și chinuit, un geniu cum va apărea din ce în ce mai des de aci înainte. Peste îngustimea și josnicia vremii, el se ridică prin delirul lui clarvăzător, prin furie eroică. În *Degli eroici jurori* se pictează mai bine ca în orice altă operă a lui. Este un suflet solicitat de tendințe contrarii, un om pe care delirul iubirii intelectuale, *amor intellectualis*, îl agită, cum ni se arată în acest sonet petrarchist, cu multele lui antiteze :

*Insignele înaltului amor
Le recunosc speranțe când îngheață,
Dorinți când se trezesc din somnul lor,
Când plîng și rîd, și când pe față*

*Mi se citesc tristeți și bucurii,
Și lacrimi curg și flacăra nebună
Se-aprinde-alături, încît știi
Că Tetis și Uulcan pot sta-mpreună.*

*Iubesc pe altul, însumi mă urăsc,
În umbră mă cufund, când se ridică
Pe stîncă dorul meu dumnezeiesc.*

*De-a pururi fuge, pururea mi-e frică
Să-l pierd când cred a-l fi găsit, și-oriunde
Pe cît îl caut, tot mai mult s-ascunde.*

Este un om interiorizat. Nu caută sprijinul lui în afară și nu așteaptă recunoașteri și recompense. Ficțiunea mitologică a muzelor nu-i este necesară. Duhurile lui inspiratoare se gă-

sesc în sufletul lui. Acolo se găsește Parnasul, cu stîncile și izvoarele lui. Își recunoaște calitatea de poet și nu dorește să se împodobească decît cu laurii acestuia, după cum ne spune următorul sonet :

*Parnasul socotesc a-l fi găsit
În mine însumi, astfel încît muze
Doar propriile gînduri le-am socotit
Și mi-au fost martore și călăuze.*

*Sărmanii ochi plîngînd mi-au fost doar ei
Izvoare-n Helicon curgînd pe stîncă,
Și-n mine-aflăi pe zei și semizeii,
Cum e-a poetului chemare adîncă.*

*La ce-aș dori să fiu știut de regi
Și răsplătit de împărați și papă ?
Menirea în viață tu ți-alegi,*

*Iar faimă și cinstiri nu mă adapă ;
Destul îmi e să cuget, și-am cuvînt,
Cununi doar să doresc de laur sfînt.*

Într-un alt sonet, el știe că destinul lui pornește din sine însuși, din propria lui întocmire în care se găsesc toate forțele menite a-l distruge. Dar cu generos *amor fati* acceptă soarta pe care i-o pregătește propria lui fire :

*Zburdalnic fluture nu știe
Că-l mistuie lumina ce iubește,
Nici cerbul la izvor cînd se îmbie
Nu simte vînătorul că-l pîndește.*

*Prin dulci alei licorna a pășit,
Nu bănuiește lațul ce-o va strînge ;
Dar eu cunosc cui sînt făgăduit,
Izvorul știu că-l voi roși cu sînge.*

*Mi-e cunoscut arcanul trădător
Și rugul ce va consuma îndată
Nebunul ins cu firea-i blestemată.*

*Cum aş putea porni pe-un alt pripor
Cînd însăşi întocmirea mea cuprinde
Săgeata, ştreangul, torţa ce aprinde ?*

Tema sacrificiului consimţit al gînditorului care pătimeşte prin însuşi felul înaltei lui înzestrări revine şi într-un alt sonet, De data aceasta este folosit simbolul lui Acteon care, surprinzînd pe Diana în undele pîrîului din pădure, este sfîşiat de propriii lui cîini, asmuţiţi de pudica zeiţă :

*Ducîndu-şi cîinii lui la vînătoare
Acteon a găsit destinu-n drum :
Pe căi abrupte şi ocolitoare
Urme de pradă că se-ntreabă cum*

*Ce-i muritor divin e totodată,
Cînd vede trup din unde, cizelat,
În aur, fildeş, marmură curată —
Şi vînătorul deveni vînat.*

*Copoi-i lanţu-i nu-i mai stăpîneşte,
La semnul Diane ei s-au azvîrlit
Pe Acteon să-l sfîşie cîineşte.*

*O, cugete al meu prea chinuit,
Înaltele gîndiri le-avînt spre stele,
Dar împotriva-mi vin şi mor prin ele.*

Este parcă aici o curioasă prevestire a soartei poetului, ale cărui concepţii îl vor duce pe rugul de la Campo dei fiori. În lectura *Furiilor eroice* ale lui Bruno se întregeşte, pentru noi, portretul geniului martir, un tip moral pe care nu l-am mai întîlnit pînă acum, dar care se va ivi mereu de aci înainte, o dată cu rolul din ce în ce mai întins pe care gînditorii şi artiştii îl vor juca în societăţile moderne, cu însemnătatea ce li se recunoaşte, cu creşterea sentimentului lor de răspundere, cu sacrificiile ce li se impun şi pe care ei le acceptă. Geniul se îmbogăţeşte cu conştiinţa de a deţine unul din posturile conducerii spirituale a lumii. Giordano Bruno ne face să simţim

această transformare în conștiința de sine a geniului modern. Socrates murise în ciuda premonițiilor demonului său. Bruno va muri prin el, prin *amor intellectualis*, prin pornirea entuziastă a spiritului care recunoscuse adevărul și-l anunțase lumii.

17. REGULA ACȚIONEAZĂ GENIUL

În timp ce conceptul platonician al entuziasmului dobândește o expresie atât de puternică la Giordano Bruno, poet și gânditor modern, prin principiul pe care-l anunță, acela că lumea nu poate fi explicată decât menținându-te în interiorul ei, un principiu imanentist, se urma și dezvoltarea unui alt proces, menit să ducă la eclipsa pentru oțtva timp a ideii de geniu. Descoperirea *Poeticii* lui Aristoteles, prima traducere latină a acestui text de către Giorgio Valla (1498), publicarea textului grec de către Aldus, a doua traducere mai bună a lui Alessandro Pazzi (1536) produc o bogată literatură de comentarii. Aristoteles dăduse în *Poetica* „regulile” marilor genuri literare, adică norme recunoscute de rațiune, și sugera acum, neapărat, ideea că, în creația poetică, spiritul nu este călăuzit de un geniu mai mult sau mai puțin supranatural, ci de rațiunea omenească. Se formează astfel conceptul unei *ratio poetica*, *ragione poetica*, cu rol important în teoriile vremii¹. Legislatorul acestei rațiuni, acela care i-a recunoscut și i-a formulat legile, ar fi fost Aristoteles. A crea poetic nu mai înseamnă, pentru poeticienii aristotelici din epoca finală a Renașterii și din vremea clasicismului francez, a te abandona delirului inspirat de un zeu, ci de a aplica regulile imanente fiecărui gen literar.

Boileau, în a sa *Art poétique*, integrând toate rezultatele speculației poeticienilor aristotelici ai Renașterii², nu uită să invoce, ca o primă condiție indispensabilă a creației poetice, prezența geniului în poet. Cine n-are în minte cunoscutele versuri de început ale Cîntului I ?

¹ K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunst theorie*, I, p. 222.

² R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*.

*C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète.
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif :
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.*¹

În aceste versuri, *Parnasse*, *Phébus*, *Pégase* sînt simple ornamente literare ; de asemenea expresia : *du ciel l'influence secrète* este o reminiscență platonică, filtrată prin mistica astrologică, cu funcțiune mai degrabă decorativă. Cîît despre cuvîntul *génie*, el este luat, aici, în unul din sensurile posibile ale latinului *genius*, în sensul de înzestrare înnăscută specifică. Abia în versul 10 : *Ni prendre pour génie un amour de rimer*, *génie* înseamnă putere creatoare poetică. Dar și acest cuvînt, în contextul lui pseudo-clasic, nu pare a răspunde unei reprezentări mitice reale, ci constituie tot un ornament stilistic, căci după acest preambul oarecum convențional, Boileau trece la temele reale ale gîndirii sale estetice : formularea regulilor interne ale feluritelor genuri literare. Creația literară este, pentru întreaga critică din epoca lui Boileau, lucrare de aplicare a regulilor, și frumusețea prețuită de epocă este aceea conformă regulilor, *la beauté régulière*. Regula detronează geniul în gîndirea estetică a Renașterii tîrzii și în clasicismul francez.

Dezvoltarea de idei semnalată aici în legătură cu poezia se repetă și în doctrinele privitoare la artele plastice. Borinski a atras, astfel, atenția asupra noului concept al convenienței (*convenientia*) care vine să ocupe, în teoriile estetice ale Renașterii tardive, locul deținut mai înainte de conceptul platonice al *ideii*, modelul etern al lucrurilor, pe care artistul îl contemplă în fantezia sa, înainte de a-l realiza în materialele artei lui². Doctrina estetică a convenienței, adică a raportului

¹ „Zadarnic vrea, prin versuri, semețul autor
S-ajungă, sus, pe culmea Parnasului, ușor :
Al muzei suflu trainic din oer cînd n-a simțit,
Iar steaua-i din născare poet nu l-a menit,
În strîmța lui gîndire rămîne pururi sclav ;
E surd pentru el Febus, iar Pegas cu nărav.”
(Boileau, Cîntul I, vers. 1—6, trad. Ionel Marinescu, E.S.P.L.A., B.P.T., 1957.) (N. red.).

² K. Borinski, op. cit., *ibid.*

de convergență dintre toate părțile unui obiect frumos, impunea neapărat ideea că opera de artă manifestă o anumită proporționalitate cantitativă pe care teoreticienii perioadei finale a Renașterii se aplică s-o găsească și s-o formuleze în acele rețete de artă, cum au fost atâtea propuse în epocă. Sînt numeroși teoreticienii, recrutați mai ales printre artiști, care caută *numărul* sau *secțiunea de aur*, adică proporția perfectă, aceea care poate fi găsită în toate operele frumoase ale picturii, ale sculpturii, ale arhitecturii. Investigația geometrică merge chiar mai departe în studierea structurilor cantitative ale operelor frumoase ale artei: astfel iau naștere opere ca tratatul lui Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509), sau acele ale lui Dürer, Palladio, Vignola, Daniele Barbaro ș.a.¹

Implicațiile geometrice ale artei dau creației acesteia caracterul unei lucrări științifice și tehnice, cum o mărturiseau atîți artiști ai vremii, chiar cei mai mari, un Leonardo, un Rafael. Epoca cunoaște, desigur, noțiunea de *ingenio*, înzestrarea înnăscută și diferențială, despre care vorbesc atîtea din scrierile Renașterii, dar *geniul*, în sensul antic al unei puteri iraționale, creînd în neștiința de sine, cum credea Platon, este un concept din ce în ce mai rar invocat față de progresul metodelor raționale și exacte în artă, față de noua estetică a „regulilor“, a „convenienței“ și a „proporțiilor“.

Geometrizarea artelor, în doctrinele epocii finale a Renașterii, putea da naștere la consecințe inadmisibile. Este arta, în adevăr, o simplă totalitate de proporții convenabile? Facultatea prin care luăm cunoștință de acestea se reduce la simpla constatare a acestora, la simpla lor măsurătoare? Artistul nu este oare decît un calculator, un geometru care fasonază materialele lui după anumite norme cantitative? Raționalismul matematic al teoreticienilor Renașterii avea nevoie de o adîncire, de o înmlădiere, de o completare, ba chiar de o depășire a lui. Este ceea ce se produce în dezvoltarea ideilor estetice ale secolului al XVIII-lea².

S-a arătat, astfel, pe rînd, că frumusețea convenienței unei opere de artă, perfecțiunea raporturilor care o constituie, mani-

¹ Asupra rezultatelor mai vechi și mai noi în această direcție, v. Matila C. Ghyca, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 1927.

² Asupra acestei dezvoltări, v. și lucrarea lui W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925.

festă un conținut și că adevărata frumusețe este *interioară*. Încă de la începutul secolului, Shaftesbury afirmase că realitățile fizice, corpurile, nu sînt frumoase decît pentru că o gîndire, un suflet le-a conformat astfel. În conveniența operelor, ba chiar și în aceea a naturii, transpare o altă conveniență, aceea a adevărului și a binelui, astfel încît frumusețea exterioară nu este decît reflexul acestora. Identificarea frumosului cu adevărul și binele, în opera lui Shaftesbury, reunite în *Characteristics of men, manners, opinions, times*, reia de fapt doctrina antică a *kalokagatiei* și înseamnă încercarea cea mai remarcabilă a vremii de a depăși raționalismul matematic al Renașterii. Ideile lui Shaftesbury au trezit un puternic ecou. În *La Nouvelle Héloïse*, J. J. Rousseau va scrie: „Am crezut totdeauna că binele nu este altceva decît frumosul în acțiune, că legăturile dintre bine și frumos sînt infinite și că izvorul lor comun este natura bine ordonată. Rezultă din această idee că gustul (estetic) se perfecționează prin aceleași mijloace ca și înțelepciunea, și că un suflet care reacționează la farmecul virtuții trebuie să fie sensibil la toate felurile frumuseții”.

Facultatea prin care luăm cunoștință de frumusețe nu poate fi deci simpla rațiune care constată, prin măsurătoare, conveniența raporturilor, ci o facultate specială, un al „șaselea simț”, cum o vor numi unii din esteticienii englezi ai secolului, „gustul”, sau „bunul gust”, cum i se va spune acestei facultăți în mod foarte general. „Bunul gust” este mai rapid decît rațiunea în constatarea și aprecierea convenienței raporturilor. „Bunul gust” anticipează deci rațiunea. Este ceea ce va constata J. P. Crousaz, în al său *Traité du Beau*, 1715: „Bunul gust ne face să prețuim prin sentiment ceea ce rațiunea ar fi aprobat, după ce ar fi avut timpul să examineze îndeajuns pentru a judeca prin idei juste”¹.

În fine, artistul nu poate fi un simplu calculator, un geometru. În articolul despre *Artă*, scris pentru *Encyclopedie*, Diderot recunoaște că elementele matematice sînt necesare artiștilor (prin care el înțelege de altfel nu numai pe creatorii operelor frumoase, dar și pe inventatorii tehnici), dar că aceste elemente nu sînt suficiente. I se cer artistului, remarcă Diderot, cunoștințe mult mai variate, o cuprindere mult mai bogată a realității, fără de care arta rămîne inferioară scopurilor ei. Diderot va

¹ Citat la Folkierski, *op. cit.*, p. 39.

vorbi deci de o *geometrie intelectuală* și de o *geometrie experimentală*, pentru a arăta că numai aceasta din urmă poate corecta și completa rigoarea oarecum simplistă a celei dintâi. Este adevărat că, făcând aceste observații, filozoful se aplică mai ales la *artele mecanice*, dar între acestea și *artele frumoase* el constată o unitate, după cum ne convingem din parcurgerea întregului articol. „Industria oamenilor, aplicată producțiilor naturii, pentru a răspunde nevoilor, luxului, plăcerii sau curiozității omenești, a dat naștere științelor și artelor.“ În orice artă, ni se spune mai departe, există o parte de *speculație*, de „cunoaștere inoperativă a regulilor artei“, și de *practică*, adică de „folosința dobândită prin deprindere (*l'habituel*) și fără reflecție a acelor reguli“. Observația este esențială. Nu cumva artistul, artistul genial, se poate dispensa de cunoașterea rațională a regulilor? După ce regula detronase geniul, acesta va detrona regula.

Este ceea ce se întâmplă în aceeași epocă.

18. NOUA NOȚIUNE A GENIULUI

Noua noțiune a geniului nu se introduce și nu se răspîndește fără dificultăți. Voltaire o găsește sub pana scriitorilor din vremea sa, încît se decide să-i consacre un articol în *Dictionarul filozofic*. În prima secțiune a articolului și în articolul următor (*Génies*), Voltaire se ocupă mai ales de înțelesul dat de către antici cuvîntului latin *genius* și dubletului său grec, *daimon*. În restul secțiunii prime și în a doua secțiune, Voltaire încearcă să degajeze înțelesul cuvîntului, așa cum se prezenta în scrierile vremii, dar nu pare a crede că este indispensabil și că alți termeni nu l-ar putea înlocui cu succes. Geniul n-ar fi altceva decît talentul sau, cel mult, talentul într-un grad superior al manifestării lui. Geniul se caracterizează prin facultatea invenției, adică prin puterea de a produce opere originale. Voltaire nu omite a-și pune problema moștenită din Renaștere, referitoare la valoarea relativă a creațiilor originale față de aceea orientată de marile modele ale măestrilor, și care, stimulată de acestea, le poate depăși. „Cine prețuiește mai mult, se întreabă Vol-

taire, geniul fără maestru sau maeștrii care au atins perfecțiunea, imitând și depășind pe vechile genii?" Publicul nu pare, după Voltaire, că ezită în fața acestei întrebări. Inventatorul suveicii a avut mai mult geniu decât țesătorul actual, dar acesta din urmă produce o pânză mai bună. Noile tapiserii, Gobelins, sînt mai frumoase decât vechile tapiserii flamande, acele care marchează începutul acestei arte, stampele moderne sînt preferate vechilor gravuri în lemn, muzica modernă cîntului gregorian. Voltaire crede deci în progresul artelor și nu se îndoiește de loc că, manipulînd anumite mijloace tehnice, chiar artele frumoase pot da rezultate mai valoroase o dată cu perfecționarea acelor mijloace. Este o preferință pentru formele artei în epoca unei civilizații mai înaintate, acea poziție a prețuirii care făcea pe atîția umanisti ai Renașterii să-l prefere pe Virgiliu lui Homer. Ce-ar fi zis Voltaire de noile criterii ale aprecierii care, în aceeași epocă, triumfă în *Scienza nuova* a lui Vico, pentru care geniile cele mari sînt acele ale epocilor de barbarie și primitivitate, ale epocilor care gîndesc în chip firesc poetic și posedă o originalitate incontestată, tocmai fiindcă se manifestă fără antecedente, fără maeștri și modele? Această răsturnare a pozițiilor se va impune curînd. Desigur, Voltaire cunoaște și genii care au creat valori superioare fără să se îndrume după un model și, printre acestea, crede a putea cita pe „Poussin, mare pictor înainte de a fi văzut tablouri bune“, pe un Lulli, „care, mai înainte de a fi auzit un bun muzicant în Franța, avea geniul muzicii“. Voltaire lasă neexplicate astfel de împrejurări. De altfel, prețuirea filozofului nu se îndreaptă decât către geniile care manifestă *gust*, un cuvînt prin care el înțelege, după cum ne arată articolul *Dicționarului filozofic* consacrat acestui cuvînt, fidelitate în imitarea naturii, delicatețe, forță a imaginației, cunoaștere a regulilor. Un geniu fără gust se expune erorii și nu știe să evite grosolănia. Voltaire este teoreticianul artei civilizate. Impulsivitatea genială îi repugnă, și marea consumație pe care o făcea epoca de cuvîntul geniu îl impacientează. Dacă geniul nu este decât un talent superior, nu este oare ridicol să-l întrebuițăm ori de cîte ori ne aflăm chiar în fața unei înzestrări mai modeste? Voltaire recomandă deci rezerva prudentă față de circulația atît de întinsă a cuvîntului în vremea lui.

„Regulile transformă arta într-o rutină“, spune o dată Diderot. Este expresia cea mai radicală împotriva domniei clasiciste a regulilor și începutul unei ere noi în istoria ideilor estetice. A fost rolul istoric al lui Diderot acela de a fi restituit înțelegerea și cultul geniului, într-un moment în care vechea estetică a clasicismului devenise insuficientă și se pregătea o nouă formulă de artă.

Diderot consacră *Geniului* unul din articolele *Enciclopediei*, în care ni se propune definiția: „Întinderea spiritului, forța imaginației și activitatea sufletului, iată în ce constă geniul“. Cercetarea se va mișca deci pe teren psihologic, pe acel al unei psihologii senzualiste, așa cum o practicasă Locke, cum o practica în epocă Condillac.

Omul obișnuit, ne spune Diderot, primește de la mediul său numeroase senzații, dar numai pe acele care stau într-un raport oarecare cu nevoile sau gusturile sale. Este privilegiul geniului de a primi senzații și de la lucruri în afară de această sferă, de a le asocia cu sentimentele puternice, de a le reproduce cu intensitate și cu putere vizionară. „Geniul înconjurat de obiectele de care se ocupă nu și le amintește, ci le vede; nu se măginește a le vedea, ci se lasă mișcat de ele; în tăcerea și întunericul camerei sale se bucură de cîmpia rîzătoare și fecundă; vîntul îl îngheață, îl arde soarele, îl înspăimîntă furtunile. Sufletul se complace în aceste emoții de o clipă, le cultivă, le sporește; dorește ca, prin culori adevărate, prin trăsături neșterse, să întrupeze fantomele create de el și care-l fac să-și iasă din sine și să se învioneze prin ele.“

Frumosul portret al omului de geniu nu mai face de loc apel la recuzita platoniciană, nici măcar ca element de decoratie, așa cum mai întîlnisem sub pana lui Boileau. Diderot reia vechea noțiune a entuziasmului și a inspirației pe care le înțelege însă ca pe facultăți umane, sporite doar în intensitatea lor. Resortul genialității este curiozitatea, și metoda ei implicită este observația, exențiată însă fără intenție deliberată și cu o rapiditate care nu este comună. Întocmai ca în operațiile gustului, așa cum le descriesese Crousaz, acelea ale geniului rămîn neștiutoare de sine. „Geniul, scrie Diderot, este izbit de tot ce există; și atunci cînd nu e cufundat în gîndurile lui și

nu este subjugat de entuziasm, studiază, ca să zic așa, fără să bage de seamă... Culege germeii care pătrund în el în mod imperceptibil, și aceștia produc cu timpul efecte atât de surprinzătoare, încât este ispitit să se creadă inspirat." Așa-zisa inspirație nu este deci contestată, dar ea este înfățișată ca un mod de elaborare a senzațiilor, deosebit numai gradual de acel al psihologiei comune. Rapiditatea proceselor în geniu îi dă acestuia un caracter furtunos, dezlănțuit. Sîntem departe, o dată cu imaginea geniului furtunos, de felul în care artistul clasic se reprezenta pe sine, ca un artizan liniștit, supunînd materia sa studiului și conformării ei după reguli și canoane.

Diderot recunoaște geniu și filozofilor, atunci cînd aceștia surprind legături între idei foarte îndepărtate unele de altele și ajung la rezultate neașteptate, confirmate apoi de observația liniștită și sistematică. Există și genii ale politicii, ale artei războiului, unde un Alexandru, un Condé au manifestat adeseori puterea spirituală de a surprinde soluția unei probleme altfel decît prin metodele deliberării. Pretutindeni, în toate domeniile în care se aplică, geniul se caracterizează prin creație, adică prin noutate, printr-una care pregătește viitorul și secolele o confirmă. Puterea anticipatoare a geniului, așa cum o înțelege Diderot, este o trăsătură nouă în portret, și aceea care va impune înțelegerea lui în perspectivele istoriei. Cercetarea romantică va relua această problemă.

20. NATURA DĂ REGULI ARTEI

Înainte de a atinge etapa romantică în problema genialității, ne oprește în drum contribuția lui Im. Kant în *Critica judecării* (1790), o contribuție care rezumă și sistematizează pozițiile veacului său. *Critica judecării* conține estetica lui Kant, deși nu în sensul unei expuneri asupra procedeelelor artei, așa cum le putem afla în toate scrierile de estetică începînd cu Renașterea. Kant își propune în cea din urmă dintre criticile sale, și în acord cu spiritul general al cercetării lui, să demonstreze cum se formează judecățile noastre asupra frumosului în

natură și artă și ce anume asigură acestor judecăți universalitatea și necesitatea lor. Filozofia senzualistă, adică etapa filozofică anterioară criticismului, făcea să derive întregul cuprins al conștiinței omenești și întreaga cultură din experiențele omului și din progresele acestei experiențe. Poziția senzualistă a însemnat, la vremea ei, un câștig de seamă al cercetării, prin bariera pe care o ridica în fața speculației infecunde, aceea care nu se lasă orientată și îmbogățită de observația naturii și de experiențele sistematice ale științei. După intervenția lui John Locke și a urmașilor lui, cercetarea pur speculativă, nesustinută de observație și experimentare, a devenit o metodă imposibilă în științe. Chiar în marile sisteme ale romantismului, gânditorii își vor întemeia concluziile lor pe cunoașterea realității, mai ales a realității istorice, a dezvoltării societății și a culturii omenești. Astfel, în fundamentele marelui sistem al lui Hegel se găsesc nu numai concluziile științelor exacte și naturale din vreme, de altfel cu totul depășite astăzi, dar și cunoștințele pe care i le putuse pune la dispoziție cercetarea istorică în diferitele ei ramuri, istoria pragmatică, istoria instituțiilor, istoria filozofiei, a literaturii, a artei etc.

Înapoindu-ne la momentul kantian, trebuie să spunem că filozoful german nu putea să nu facă observația că senzualismul nu autoriza decât concluziile care derivă din experiență. Experiența se găsește însă în curs de îmbogățire și, prin urmare, ea nu poate explica acele rezultate ale științei care sînt valabile, nu numai în raport cu suma experiențelor existente la un moment dat, dar și cu o valoare universală, și care se impun cu necesitate spiritului nostru. Astfel de rezultate sînt acele obținute de științele matematice sau fizice. Marile succese ale astronomiei în timpul Renașterii sau ale cercetării mai noi a unui Galilei sau Newton impuneau neapărat problema relativă la procedările spiritului care asigură valoarea adevărilor supreme ale științei. Aș spune că, în dezvoltarea gândirii moderne, Kant ocupă un loc asemănător cu acel al lui Socrates și Platon, în Antichitate, căci, după cum acești din urmă gânditori au încercat să asigure valoarea principiilor morale și să reclădească idealurile omului, în opoziție cu relativismul sofistic anterior, tot astfel Kant încearcă să fundamenteze valorile culturii, adevărului, binelui și frumosului, în opoziție cu relativismul care putea fi dedus din relativismul senzualist. În

Critica rațiunii pure, în *Critica rațiunii practice*, în *Critica judecății* se va face deci încercarea de a ni se arăta cum se formează și cum sînt posibile adevărurile matematice ale științelor, principiile morale, judecățile estetice. Această posibilitate rezultă, pentru Kant, din faptul că omul, prin forme și categorii înnăscute, sistematizează cuprinsurile conștiinței sale și le structurează într-un fel care, corespunzînd organizației sale intelectuale, morale și sensibile, asigură valorilor culturii validitatea lor în sfera umană. În legătură cu așa-zisul caracter înnăscut al formelor și categoriilor, cu „ineitatea” lor, a apărut însă principala dificultate a sistemului kantian. Cum trebuie oare să ne închipuim această ineitate? Cine a înzestrat pe om cu formele și categoriile lui? Kant nu-și pune, și, prin urmare, nu răspunde la această întrebare, făcînd astfel loc unei ipoteze fideiste, prin care renunțăm, de fapt, la explicația științifică a valorii culturii. Neajunsul fundamental al gândirii kantiene provine poate din faptul că, apărînd într-un moment anterior progreselor mai noi ale științelor biologice, psihologice, sociale și istorice, gândirea kantiană n-a putut înțelege că înseși formele și categoriile sînt produsele experienței, ale structurii obiective a lumii pe care experiența o reflectă, și că ele însele au avut o istorie, s-au format treptat înainte de a putea organiza valorile de cultură ale omenirii.

Nu este rostul acestor pagini de a expune rezultatele cercetării lui Kant în cele trei domenii în care s-a aplicat metoda sa critică. Nu putem înfățișa, fără a părăsi obiectul propriu-zis al acestei scrieri, nici măcar estetica lui Kant, pe care el o înțelege ca o critică a judecăților de gust, adică a felului în care se formează și obțin validitatea lor judecățile noastre cu privire la frumosul în natură și artă și plăcerea care le însoțește. Este însă necesar să spunem că, din punctul de vedere al istoriei ideilor, Kant este debitor concepției tradiționale, despre care am mai vorbit, potrivit căreia frumosul este produsul unificării unei varietăți. În fața unui obiect frumos din natură sau produs de artă, sensibilitatea înregistrează varietatea aspectelor lui, în timp ce inteligența pricepe unitatea, felul organizării lui. Facultățile spiritului sînt astfel sollicitate la activitate, la o activitate în care aceste facultăți se armonizează, și această împrejurare explică plăcerea încercată în fața plăcerii, ca și universalitatea și necesitatea acestei plăceri. După cum se vede,

Kant nu se ocupă, în partea generală a expunerii lui, decît de latura pur formală a frumuseții, fără să dea nici un loc, în cercetarea pe care o întreprinde, expresivității frumosului, adică conținutului lui, după cum simțiseră nevoia s-o facă unii din gînditorii anteriori, de pildă un Shaftesbury, despre care am vorbit mai sus, și unii gînditori ulteriori, intervenind în dezbateri atunci cînd neajunsurile esteticii kantiene au apărut în mod clar.

Deși, după cum vedem, Kant n-a dat un cod de precepte estetice, ci numai o „critică” a acestora, *Critica judecării* conține elementele unei estetici complete, fiindcă, după ce se pronunță asupra structurii obiectelor frumoase, continuă prin a arăta felul reacțiunii noastre la ele, apoi întocmirea și procedările cu totul generale ale spiritului care le creează. În acest punct apare doctrina kantiană a geniului, care nu aduce propriu-zis idei noi față de ce stabilise cercetarea secolului, ci de dă acestora o organizare limpede, dar oarecum eclectică.

„Geniul, scrie Kant (*op. cit.*, paragr. 46), este talentul (darul natural) care dă regulă artei. Deoarece talentul, ca facultate productivă înăscută a artistului, aparține el însuși naturii, s-ar putea spune și că *geniul* este dispoziția înăscută a spiritului (*ingenium*), prin care natura dă reguli artei.” Astfel de precizări nu ne apar de loc noi, după cîte am întîmpinat mai înainte. Totuși, dezvoltînd definiția sa, Kant ajunge să constate o antinomie, pe care, încercînd s-o rezolve, ajunge la partea cea mai interesantă a contribuției lui, deși nici această parte nu este cu totul inedită.

Fiind un produs al naturii, o energie naturală, geniul nu lucrează după reguli, adică prin metode conștiente, care pot fi transmise și aplicate cu bună-știință. Kant aparține deci, ca estetician, epocii de rebeliune împotriva dogmatismului clasic al regulilor, deși cu o moderație pe care o vom arăta în curînd. Deocamdată, subliniind faptul că geniul nu lucrează după reguli, Kant afirmă *originalitatea* lui. Era vremea în care originalitatea era mult prețuită, și creatorii de artă erau numiți *genii originale* (*Originalgenies*). Kant aderă la direcția estetică a timpului său. Pe de altă parte însă, el observă că poate exista și o originalitate absurdă (*originaler Unsinn*), care nu poate fi de loc recomandată, și că, prin urmare, geniul, rămînînd original, trebuie să fie *exemplar*. Nu ne întoarcem oare, cu această

din urmă observație, la estetica imitației modelelor, apărută către finele Renașterii, dar pe care epoca următoare a abandonat-o? Kant pare a fi simțit această primejdie și a căutat s-o evite, arătând că ceea ce este exemplar în creația de geniu nu este opera produsă de el, ci puterea care a produs-o. „Opera de geniu, scrie Kant, este un exemplu, nu în sensul că se propune imitației, dar în sensul că face să se nască în urma lui un alt geniu, deșteptînd în el sentimentul originalității sale și îndemnîndu-l să-și exercite arta independent de reguli.“ Astfel de constatări nu ne sînt necunoscute. Le-am mai întîlnit sub pana unora dintre scriitorii Renașterii, epoca în care apare doctrina modernă a originalității.

După ce trece de acest prag al cercetării sale, Kant se arată preocupat de a concilia doctrina, socotită revoluționară pe-atunci, cu îndrumările mai vechi ale esteticii. În acest scop, el face deosebirea dintre frumosul în natură și frumosul creațiilor de artă. „Frumosul natural, spune Kant, este un lucru frumos, frumosul artistic este *reprezentarea frumoasă* a unui lucru“, a unui lucru care poate fi și urît, după cum va preciza mai departe. Pentru a judeca un lucru frumos al naturii, o floare, o scoică, nu este nevoie să-ți reprezinti finalitatea lui materială; simpla întocmire formală a obiectului este suficientă pentru ca judecata estetică cu privire la el să se producă. Altfel stau lucrurile cînd este vorba de frumusețea unui obiect de artă. „Dacă obiectul este dat ca un produs al artei și trebuie să fie recunoscut ca atare, este indispensabil, mai întîi, ca arta să-și fi propus un scop, și, deci, să fi stabilit un concept cu privire la ceea ce obiectul trebuia să devină; și cum concordanța elementelor felurite ale unui lucru cu destinația lui interioară, cu scopul lui, constituie perfecțiunea unui lucru, va trebui ca judecata relativă la frumosul artistic să țină socoteală și de perfecțiunea lucrului, adică de ceva care nu ne interesează de loc atunci cînd formulăm o judecată asupra frumosului natural“ (p. 49). Un obiect nu devine deci artistic frumos, decît după ce creatorul lui l-a introdus în sfera artei, după o activitate laborioasă de retușări și potriviri, care nu sînt de loc opera inspirației, după consultarea modelelor, după cunoașterea și aplicarea regulilor. Artă nu poate fi un simplu efect al hazardului. Numai spiritele superficiale, precizează Kant, își închipuie că „nu pot arăta mai bine că sînt genii

născînd decît scuturîndu-se de constrîngerea oricărei reguli și că pot parada mai bine pe un cal nărvaș decît pe unul învățat în manej" (paragr. 47). Geniului i se cere deci și *gust*, adică acea disciplină care „îl consolidează și-l lustruiește". Ideea voltairiană a artei civilizate apare deci și în aceste considerații ale lui Kant. Prin gust, ne spune filozoful, artistul este „călăuzit în direcția în care trebuie să se dezvolte pentru a rămîne credincios scopului său ; (prin gust) pune el claritate și ordine în masa cugetărilor sale, și le dă consistența necesară ; le face astfel susceptibile de un succes durabil, capabil de a servi ca exemplu altora și de a se adapta unei culturi în progres" (paragr. 50). Prin astfel de considerații, Kant ne apare ca un estetician tipic al iluminismului.

După cum restituie valoarea regulilor, Kant va executa un gest analog în favoarea conținuturilor artei și va depăși, în felul acesta, pozițiile inițiale, pur formaliste ale esteticii sale. Geniul, ni se spune, este creator de *idei estetice*, un cuvînt prin care se înțeleg acele „reprezentări ale imaginației care dau mult de gîndit, fără ca vreoa gîndire determinată, adică un *concept*, să le fie adecuat" (paragr. 49). Deși, pentru a ilustra o astfel de observație, Kant nu găsește decît exemple culese din vechea retorică clasică, de pildă o alegorie ca „soarele răsare ca liniștea din virtute", teoria *ideilor estetice* nu este mai puțin unul din aspectele cele mai moderne ale esteticii kantiene, acela care anticipează vederea mai nouă asupra funcțiunii sugestive a artei.

Considerată deci în totalitatea ei, doctrina kantiană a geniului prezintă un caracter eclectic, un fel de a fi care încearcă să mijlocească între vechiul fond de idei al clasicismului și acela care trebuia să se impună cu putere crescîndă de aci înainte. Deși Kant era mai puțin radical în ideile sale ca Diderot, mai dispus la concesii, estetica lui va deveni una din sursele romantizilor, a căror contribuție în problema genialității trebuie acum examinată.

Mai trebuie adăugat că singurul domeniu al geniului este, pentru Kant, arta, nu și știința. Știința poate fi învățată, arta nu. Mersul inteligenței pînă la descoperirile ei cele mai de seamă poate fi limpede arătat, nu însă și procedarea ansamblului de facultăți care constituie geniul în creația artei. „Putem să învățăm, scrie Kant, tot ce a expus Newton în nemuritoarea lui lucrare asupra principiilor filozofiei naturii, oricît de pu-

ternic a fost creierul capabil de o astfel de invenție ; nu putem învăța însă a compune poeme frumoase, oricât de amănunțite ar fi preceptele poeziei și oricât de perfecte ar fi modelele ei" (paragr. 47). Există deci o metodă în științe, transmisibilă și aplicabilă de oricine ; nu există o astfel de metodă în artă.

Problema domeniului propriu al genialității va fi reluată și în cercetarea ulterioară.

21. INTEGRAREA GENIALĂ

Până a ajunge la generația romanticilor, o personalitate a epocii de trecere, Jean Paul Friedrich Richter, dă o teorie a geniului, în *Vorschule der Aesthetik* (1813). Spirit plin de fantezie și umor, deținând un loc singular în literatura narativă a epocii sale, Jean Paul este și o natură reflexivă. Acestei laturi a înzestrării sale îi datorăm cartea sa de estetică, ilustrativă, în primul rând, pentru propria lui formulă literară, dar marcând și poziții caracteristice pentru dezvoltarea generală a ideilor în vremea sa.

Caracteristic, în primul rând, este că pentru Jean Paul, ca și pentru Diderot în generația anterioară, problema geniului este o problemă de psihologie. Astfel, descriind succesiunea de trepte ale facultății poetice, căci el se ocupă numai de poezie, Jean Paul distinge între imaginație, fantezie, talent, genialitate pasivă, genialitate propriu-zisă (paragr. 6—11). Imaginația, ni se spune, ar fi simpla facultate de reproducere a imaginilor, în felul lor de a apărea, fără legătură între ele, „o răsfoire a lumii reale". Fantezia totalizează imaginile, le constituie într-un întreg. În această lucrare a spiritului, talentul aduce una singură dintre facultățile lui, de pildă ascuțimea minții, spiritul, inteligența, imaginația matematică sau istorică etc. Există o anumită parțialitate în firea talentului, în timp ce geniul reprezintă o integrare totală a tuturor puterilor spiritului. Dar până a se ocupa de forma cea mai înaltă și cea mai completă a genialității, Jean Paul amintește de geniile pasive, feminine, receptoare, acele care transmit mesajele marilor genii, dar nu le emit ele însele, acele care luminează, dar nu fecundează. Diderot și Rousseau erau, pentru Jean Paul, astfel de genii.

Marile genii sînt deci acele care, integrînd, cum am spus, toate energiile spirituale, creează noi concepții despre lume și viață (*neue Welt-oder Lebensanschauung*). Astfel de genii au fost Homer, Platon, Shakespeare, Goethe, Schiller. Exemplele date ilustrează estetica vremii. Trecînd la analiza însușirilor caracteristice geniilor, Jean Paul intră într-o polemică, nu totdeauna declarată, cu Kant, a cărui teorie a genialității reprezintă, desigur, contribuția cea mai importantă a epocii, în Germania și aceea față de care trebuia cîștigată o poziție. Astfel, noul teoretician este de părere că procedarea instructivă, adică spontană și neluminată de reflexie, este caracteristică mai mult pentru talent, decît pentru geniu. Talentul are facilitate; geniul are însă reflexivitate (*Besonnenheit*) și, în sublinierea acestei din urmă trăsături, apare una din contribuțiile mai importante ale lui Jean Paul: „Nu valul care se zbate, ci adîncul liniștit (al apei) oglindește lumea“ (paragr. 12).

Jean Paul nu poate aproba nici vederea kantiană, după care singurul domeniu al genialității ar fi poezia, nu însă și gîndirea teoretică. Există, desigur, o gîndire exclusiv analitică (*sich-tend*), atîntită spre singurele operații ale diferențierii dintre lucruri, și acestea nu i se poate recunoaște calitatea genială. Dar există și gîndirea cu adevărat sistematică, aceea care răsfrînge totalitatea lumii, și acestea trebuie să-i recunoaștem genialitatea. Era epoca în care începuseră să apară sau se pregăteau marile sisteme postkantiane, acele ale lui Fichte, Schelling, Hegel. Jean Paul le presimte oarecum și înțelege cum în ele se vor îmbina rațiunea cu fantezia poetică. Un exemplu i se impunea din Antichitate, acel al lui Platon. „Reflexivitatea poetului, scrie Jean Paul, presupusă de obicei la filozofi, întărește ideea despre înrudirea dintre aceștia. Dar în puțini dintre poeți și filozofi se luminează această înrudire ca la Platon, care îi întrunea pe amîndoi în sine.“

Geniul reprezintă deci, pentru Jean Paul, integrarea cea mai completă a tuturor puterilor spirituale capabile să răsfrîngă totalitatea lumii. Din multe meandre ale gîndirii lui Jean Paul, servite de o expresie paradoxală și figurativă, care face interpretarea ideilor lui atît de dificilă, se degajează această nouă poziție, de care etapele ulterioare ale dezvoltării urmărite aci ne vor aduce de mai multe ori aminte.

În momentul în care Jean Paul exprima idei ca cele de mai sus, romantismul începuse să se manifeste. Este un curent cărui Jean Paul însuși îi aparține, dar în care el ocupă un loc oarecum singular, deoarece prin epoca primei lui formații (se născuse în 1760) aparținea încă secolului al XVIII-lea, apoi, prin marea originalitate a formulei lui spirituale, spărgea limitele oricărui curent, cel puțin al unui național, căci, prin umor și fantezie, se putea lega de Sterne. Ideea integrității geniale, din care el face una din trăsăturile cele mai importante ale caracterizărilor lui, a fost una din acele care revin mai desori în reflecția romantică asupra geniului. O întâmpinăm, de pildă, încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în fragmentele lui Friedrich Schlegel, una din căpeteniile școlii romantice în Germania.

Fr. Schlegel recomandă un ideal al universalității, asemănător oarecum cu acel al Renașterii. „Un om liber și cultivat, scrie Schlegel (*Lyzeumsfragmente*) trebuie să se poată acorda, după simpla lui voință, filozofic sau filologic, liric sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, în mod cu totul arbitrar (*willkürlich*), așa cum poți acorda un instrument, în orice moment și în orice grad.” Față de universalismul Renașterii, ceea ce romanticul Schlegel adaugă este deci ideea de virtuozitate, de liberă dispoziție asupra puterilor sale sufletești, pe care omul de cultură le-ar poseda.

Ideea de virtuozitate intră ca element constitutiv și în definiția schlegeliană a geniului. De altfel, Schlegel întrebuințează, ca pe niște termeni sinonimi, expresii ca virtuozul, omul genial, omul energic, energie universală, după cum o dovedește următorul fragment (spicuit în *Athenäumsfragmente*, 375): „Virtuozul, omul genial, vrea să atingă un scop anumit, să întocmească o operă etc. Omul energic folosește momentul și este, în orice clipă, gata la faptă și infinit maleabil. Are nesfârșit de multe proiecte sau n-are nici unul; căci energia este mai mult decât simplă agilitate, ea este putere productivă, orientată spre exterior, dar putere universală, prin care întregul om se formează și acționează”. Desigur, fragmentul, o mostră de stil romantic, n-are toată claritatea conceptuală dorită, din pricina neîncetatei substituiri de termeni, apoi prin aceea că asociază expresiile

în cupluri contrastante, paradoxale. Motivul genialității universale și virtuoză este totuși bine sugerat în fragmentul lui Schlegel.

Luînd poziție față de teoreticienii contemporani ai genialității, Schlegel scrie cu accent polemic (*Ideen*, 141): „O, cât de sărăcăcioase sînt conceptele voastre despre geniu, ale celor mai buni dintre voi. Acolo unde voi găsiți geniu, eu aflu numai o îngrămădire de false tendințe, un loc comun al mediocrității. Ceva talent și multă impostură (*Windbeutelei*), iată ce prețuiesc toți acei care se mîndresc a putea ști că geniuul este incorect, că trebuie să fie astfel“. Totuși, Schlegel nu va merge pînă la o restaurare a „regulilor“, a „corectitudinii“ clasice, dar tendința lui către universalitate virtuoză, pe care o subliniază energic în înzestrarea genială, nu poate respinge nici perfectă stăpînire de sine, măiestria artistului clasic.

Poate din ideea romantică a virtuozității se dezvoltă *idealismul magic* al lui Novalis, poetul cel mai reprezentativ al primei generații romantice în Germania. În *Fragmentele sale* (publicate, ca operă postumă, de J. Minor), Novalis pornește de la ideea că, deoarece simțurile lucrează asupra spiritului, s-ar putea concepe și o acțiune a spiritului asupra simțurilor și, prin acestea, asupra întregii realități materiale. Această ipoteză îi permite lui Novalis să conceapă așa-zisul *idealism magic*. „Geniuul, scrie Novalis, este spiritul în această folosință activă a organelor“ (ed. E. Kamnitzer, 1923—24). Geniuul ar fi deci puterea supremă de transfigurare a lumii. „Dacă inteligența și lumea exterioară ajung să se armonizeze, atunci devenim asemeni cu divinitatea.“ Geniuul este conceput deci de Novalis ca treapta cea mai înaltă a puterii luciferice a omului. „Geniuul, notează Novalis în altă parte, este facultatea de a trata obiectele închipuite ca pe cele reale.“ Talentul ar fi numai puterea de a descrie lucrurile reale și, ca atare, deși constituie numai o parte din înzestrarea genială, îi este acestuia indispensabil.

Un geniu, după felul lui de a-l înțelege, a descris Novalis în romanul *Heinrich von Ofterdingen* (1802), narațiunea despre trubadurul medieval care în călătoria lui caută „floarea albastră“, simbolul puterii poetice a spiritului, prin care visul devine realitate. Geniuul care a fost, pe rînd, putere supranaturală, o valoare înaltă a personalității morale a omului, universalitate a spiritului, spontaneitate creatoare, natura care dă reguli artei, devine acum, la romanticul Novalis, putere vizionară a fante-

ziei. Mulți romantici și-au conformat personalitatea lor după acest model al genialității. Când Jean Paul construia teoria sa despre geniu, exemplele care trebuiau să o illustreze erau căutate în trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat al culturii. Novalis nu citează nici un exemplu de geniu, după felul lui de a-l concepe. Geniul este, pentru el, o idee normativă, o țintă pe care o propune dezvoltării spirituale a omului, de care nu răspunde decât în fața năzuinței lui poetice. Se poate spune deci că, prin romantici, se produce estetizarea idealului genialității, un efect menit să-l izoleze din munca generală de cultură a omenirii, Novalis a opus o dată pe Heinrich von Ofterdingen al său lui Wilhelm Meister, eroul lui Goethe, personajul care caută de asemeni, în timpul unei călătorii educative, lămurirea sensului personalității omenești. Wilhelm Meister ajunge să se încadreze în societatea omenească și să-și definească rolul său activ, ca chirurg, în mijlocul acesteia. Heinrich von Ofterdingen evadează însă în visare poetică și exprimă, o dată cu aceasta, unul din momentele de criză ale culturii.

23. GENIUL BIRUIE VOINȚA

Unele din îndrumările romantice, în problema geniului, revin și se dezvoltă la Schopenhauer. Dar pe când romanticii sînt, ca gînditori, fragmentariști, fiindcă așteaptă ideile lor numai de la spontaneitatea spiritului, de la legăturile neprevăzute dintre reprezentările lui, Schopenhauer este un culegetor sistematic, constructorul unuia dintre marile sisteme filozofice, apărute în succesiunea lui Kant. Izvoarele lui Schopenhauer sînt, de altfel, nu numai romantice. În sinteza schopenhaueriană au intrat, deopotrivă, epistemologia kantiană, idealismul platonice, materialismul francez, metafizica budistă a voinței.

Este cunoscută dificultatea esențială a kantianismului, observată încă de primii lui comentatori. Dacă lumea fenomenală este produsă de acțiunea lucrului în sine (*Ding an sich*) asupra organizației noastre intelectuale, de elaborarea acelei ultime realități prin formele și categoriile minții, trebuie atunci

să postulăm o legătură de la cauză la efect între lucrul în sine și fenomenele care apar minții. Pentru Kant însă cauzalitatea nu era decât una din categorii, și acțiunea ei, desfășurându-se, ca atare, numai în interiorul lumii fenomenale, apărea ca nejustificată și contradictorie aplicarea ei în vederea explicației legăturii dintre lucrul în sine și fenomene. Causalitatea, se spunea, lămurește numai legăturile dintre fenomene, nu și pe acelea dintre fenomene și realitatea ultimă, exterioară acestora. La temelia sistemului kantian exista astfel o contradicție, neremarcată de Kant, dar pe care urmașii lui, încercând s-o elimine, au ajuns la propriile lor soluții. Trebuie găsită o realitate care să fie în același timp cauză și efect. O astfel de realitate este eul sau spiritul pe care îl percepem ca pe niște conținuturi de reprezentări, dar în același timp ca pe cauza acestora. Eul sau spiritul sînt realități dinamice, înzestrate cu o spontaneitate absolută, astfel încît percepția lor este totodată și percepția conținuturilor produse de ele. Eul sau spiritul ar fi deci realitățile ultime. Pe aceste baze teoretice au apărut sistemele idealiste ale lui Fichte, Schelling, Hegel, monumente ale însele ale romantismului european.

Schopenhauer a fost un adversar al idealiștilor, nu atît pentru motive epistemologice, cît pentru rațiuni etice. Idealismul se alia cu optimismul moral, deoarece dezvoltarea spirituală, pe care idealiștii o postulau la temelia lumii, asigura spiritului ascensiunea acestuia către realizarea esenței lui, a libertății lui esențiale. Schopenhauer este însă un pesimist. Pe de altă parte, idealiștii nu dădeau nici un loc observației multelor legături dintre spirit și corp, o temă importantă a cercetării pentru materialiștii francezi ai secolului al XVIII-lea, citiți cu multă atenție și folosiți de Schopenhauer. Realitatea ultimă o află deci acesta, spirit lucid și amar, în intuiția voinței, a apetenței obscure a organizației noastre fizice, care pare a determina, în forma manifestării lor, toate reprezentările spiritului. Și, după cum idealiștii generalizaseră și ipostazaseră intuițiile spirituale ale omului, tot astfel face Schopenhauer cu intuițiile de sine ale voinței, ale voinței de a trăi. Voința de a trăi ar fi deci realitatea ultimă. Fondul lumii este voluntar; el se manifestă deopotrivă în mișcările materiei inorganice, în reacțiile materiei organizate, ca și în viața afectivă și intelectuală a omului. Aici întâlnea Schopenhauer metafizica pesimistă a voinței, așa cum o înfățișaseră

filozofiile și religiile Indiei, în special ale budismului, readuse în circulația de idei a Europei prin interesul pe care i-l arătasera romanticii. Cauza tuturor suferințelor omenești stătea, pentru budiști, în aspirațiile mereu contrazise ale voinței. Mântuirea n-ar putea veni deci decât de la eliberarea de sub jugul voinței, prin *nirvana*, adică prin zdrobirea formei individuale de existență și prin absorbție în elementul nediferențiat dinaintea opoziției oricărei individualități. Idealul *nirvanei* devine astfel și acel al lui Schopenhauer.

Dar mai înainte de a ajunge la stingerea universală a voinței, apar unele personalități capabile să se elibereze de jugul și persecuția acesteia, inteligențe libere, pur contemplative și dezinteresate, în care cunoașterea nu mai este pusă în serviciul voinței de a trăi. Astfel de inteligențe sînt geniile, care percep esența lumii în forma primei și a celei mai adecvate dintre obiectivările ei, în forma ideilor pure despre care vorbise Platon și pe care acesta le indicase drept obiectul cunoașterii filozofice. Între lucrul în sine și fenomene ar exista deci o regiune intermediară, mijlocitoare, aceea a ideilor platonice, pe care le-ar cuprinde intuiția genială. Cînd vorbește despre geniu, Schopenhauer se gîndește totdeauna la geniul artistic. El este deci de acord cu limitarea lui Kant cît privește domeniul propriu al genialității, cît și cu estetizarea idealului genial, pe care am remarcat-o drept una din trăsăturile caracteristice ale teoriilor romantice. Pe de altă parte, înrudirea dintre filozof și artist, integrarea funcțiunilor acestora în firea geniului, altă idee pe care am subliniat-o la romantici și mai ales la Jean Paul, revine și în doctrina lui Schopenhauer. Iată alte aspecte prin care acesta apare ca un gînditor al epocii romantice.

Pentru a reveni la detaliul teoriei înfățișate de Schopenhauer, trebuie să arătăm că pentru el geniul consistă într-un exces anormal al inteligenței; el se consacră astfel serviciului întregii omeniri, în timp ce intelectul normal se destină numai individului (cf. vol. II, III, 31). Geniul recunoaște, în adevăr, ceea ce este general în existență, în timp ce inteligențelor comune existența le apare numai în relațiile ei cu voința, adică cu aspirațiile și nevoile individului. Afirmția aceasta este, desigur, contestabilă, deoarece și inteligența științifică sau filozofică cuprinde generalul, astfel încît, după cum va preciza Hegel, nu obiectul, ci forma mani-

festării lui sensibil diferențiază terenul de aplicare al inteligenței geniale. Obiecția i-a apărut și lui Schopenhauer, care a recunoscut imaginilor sensibile un loc în teoria sa, dar numai pe acela de a *comunica*, prin operele anteî, intuițiile generale ale inteligenței geniale. Imaginația este deci necesară geniului; ea este „instrumentul lui indispensabil”. Și aci apare și diferența dintre generalitatea intuițiilor geniale și generalitatea obținută prin eliminări succesive, a conceptelor de care se slujește inteligența științifică și practică.

Eliberat de jugul voinței, fiind *pur subiect de cunoaștere*, geniul manifestă o *seninătate*, care se poate alia, de altfel, cu melancolia. Această melancolie provine din faptul că, înzestrat cu intuițiile cele mai generale, geniului îi este dat să recunoască mizeria condiției omenești, aservită mereu voinței și destinată suferinței fără sfârșit. Dar ridicându-se deasupra acestei condiții, prin libertatea intuițiilor sale, geniul atinge seninătatea, astfel încît se poate repeta despre el vorba pătrunzătoare a lui Gior-dano Bruno : *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. Aceeași împrejurare explică perfectă dezinteresare practică a geniului : este trăsătura prin care acesta se înrudește cu eroul. Necăutînd oîști-gurile și recompensele, geniul le găsește în sine însuși, în funcțiunea inteligenței sale superioare. Această situație este cu totul neobișnuită, alcătuieste o excepție în natură și, astfel, despărțirea dintre inteligență și voință, caracteristică pentru înzestrarea genială, îndreptățește observația, făcută încă din Antichitate, cu privire la înrudirea dintre geniu și nebunie. Nu este oare cu adevărat nebunească dezinteresarea practică a geniului, improprietatea lui pentru viață, vizibilă în atîtea din conduitele lui, în lipsa lui de moderație, în stările lui de exaltare, explicabile prin importanța extraordinară pe care o dobîndesc chiar lucrurile cele mai neînsemnate pentru privirile lui pătrunzătoare ? Izolîndu-se de restul omenirii, prin însăși superioritatea lui, geniul este condamnat la singurătate sau la opoziție și luptă cu epoca lui. De aceea geniile sînt rareori recunoscute de contemporani, și recompensa, gloria, le sînt acordate numai de posteritate. În fine, Schopenhauer, în acord cu îndrumările materialist-mecaniciste care au deținut un loc atît de mare în toată cercetarea sa, dorește să stabilească și condițiile anatomice și fiziologice ale geniului, ocupîndu-se de raportul dintre funcțiunile lui nervoase, de textura masei cerebrale și de cantitatea ei, de forma craniului, de înălțimea staturii etc., considerații con-

jecturale care și-au pierdut astăzi interesul. Pentru completarea tabloului romantic al geniului păstrează însă importanță observația că prin slaba dezvoltare a unora din funcțiunile sale organice, de pildă a acelor legate de reproducere, geniul seamănă cu copilul, după cum acesta, prin dezvoltarea lui intelectuală, mai rapidă decât aceea a fiziologiei lui, are în sine, în curiozitatea, în înțelepciunea lui, ceva genial. „Orice copil, scrie Schopenhauer, este, într-o anumită măsură, un geniu; orice geniu este, într-un fel oarecare, un copil.”

Schopenhauer rezervă un loc întins, în observațiile sale asupra geniului, diferențierii acestuia de talent: o problemă moștenită din secolul anterior. Talentul este, pentru Schopenhauer, suplete a inteligenței discursive, dar nu profunzime intuitivă; el manipulează concepte, nu contemplă idei platonice, și de aceea poate utiliza reguli și modele de imitat; în consecință, talentul reușește mai bine în științe decât în arte, al căror obiect este reprezentarea esenței lucrurilor; în fine, talentul nu este niciodată singuratic sau în luptă cu timpul său, ci răspunde totdeauna unei nevoi contemporane și obține recompensa și aprobarea tuturor acelor care trăiesc în același timp cu el. Adeseori talentul depășește facultatea de a *produce*, dar nu pe aceea de a *înțelege* a contemporanilor, și aceștia admiră în el abilitatea lui, dar nu primesc impresia revelației. Printre încercările de a stabili deosebiriile dintre geniu și talent, este sigur că aceea a lui Schopenhauer este cea mai bine susținută, aceea care aduce mai multe note analitice și, pentru acest motiv, aceea care a fost mai mult utilizată de cercetarea ulterioară.

Meritele contribuției lui Schopenhauer în teoria geniului sînt incontestabile, dar dificultățile ei sînt evidente. Căci cum se explică faptul că unii oameni, înfrîngînd condiția generală a omenirii, de-a pururea ei supunere față de aspirațiile voinței, pot deveni pure subiecte de cunoaștere, capabile de a intui esența cu totul generală a existenței? Este această diferențiere a geniului din mulțimea omenească un miracol? A accepta miracolul înseamnă însă a refuza explicația. Problema și-a pus-o, neapărat, și Schopenhauer, dar el nu poate da, pentru apariția geniilor, o altă explicație decât aceea că eliberarea de voință este, în unii oameni, o *nevoie instinctivă*, o expresie cum nu se poate mai nepotrivită, deoarece instinctul, după însăși filozofia lui, este tocmai forma de manifestare a voinței în lumea animală. În altă parte, filozoful încearcă să explice geniul ca pe

o prelungire a unei separări dintre voință și inteligență, care se poate observa în grade crescînde în seria ființelor, dar atinge completa lor despărțire abia în omul genial. Aceasta este însă o falsă explicație, deoarece tocmai motivele acestei ultime și radicale disocieri dintre inteligență și voință trebuiau găsite. Schopenhauer nu le găsește și, în cele din urmă, geniul rămîne, pentru el, o facultate contra naturii, adică o facultate inexporabilă.

În fine, legăturile geniului cu epoca sa nu sînt nici ele bine clarificate. Solitudinea geniului este o trăsătură romantică, pe care n-o justifică totdeauna istoria. Rafael, Rubens, Bach, Mozart, Goethe nu pot fi bine figurați cu trăsăturile geniului romantic. Portretul schopenhauerian al geniului se potrivește mai bine geniilor din epoca lui sau acelor care, în aceeași vreme, cultivau veleitatea genială. În general, Schopenhauer n-a adîncit problema locului deținut de geniu în istoria culturii.

Această problemă va fi mai bine pusă de un alt cugetător, al aceleiași epoci, de Hegel, a cărui contribuție va avea un lung răsunet.

24. GENIU ȘI EROU

Am arătat motivele pentru care am determinat, în planul pur teoretic, marile sisteme ale idealismului romantic, în tendința lor de a găsi soluția dificultăților legate de kantianism. Hegel, care se formează și începe să producă în epoca mării înrîuriri exercitate de Kant, află în intuiția de sine a spiritului esența realității, acea esență care este deopotrivă energie productivă și produs. Pe această esență el o ipostazează ca idee universală și o urmărește în întreaga ei dezvoltare prin toate formele naturii materiale, ale istoriei și ale culturii. Hegel introduce astfel în reflectarea sistematică a realității un factor care lipsea din vechile metafizici, din acele anterioare filosofii lui Kant. Acest factor nou este *timpul*. Nici Descartes, nici Leibniz, nici Spinoza nu introduseseră, în icoana lor despre lume, dimensiunea temporală. Lumea apărea, în sistemele tuturor acestor gînditori, ca o totalitate imobilă, sustrasă mobi-

lității și schimbării. Kant se ocupase de timp, înfățișându-l ca forma experienței interne. Pe de altă parte, prin ipoteza astronomică a nebuloasei primitive din care s-au format corpurile cerești, exprimase ideea că universul are o istorie. Totuși, cum în marile sale scrieri filozofice Kant dăduse o critică a facultăților, dar nu o expunere sistematică a rezultatelor lor, nu dăduse nici o imagine de totalitate a lumii în care timpul să joace un rol oarecare. Această omisiune, atât de generală în vechea filozofie, nu mai era însă posibilă îndată ce Revoluția franceză zguduise orînduirea lumii și o făcuse să se îndrumeze spre ținte noi, prin care schimbarea, acțiunea timpului, devenise sensibilă și atrăgea atenția minților cugetătoare. Dimensiunea timpului intră deci în icoana filozofică a lumii, o dată cu generația de gînditori care trăiseră evenimentele Revoluției, adică o dată cu generația romantică.

Hegel făcea parte din această generație. Îi datorăm lui, neobișnuitei puteri sistematizatoare a inteligenței sale, încercarea cea mai consecventă a tendinței de a introduce timpul în reflectarea filozofică a lumii, de a *istoriza* universul. Filozofia lui Hegel este expunerea stadiilor prin care trece spiritul în aspirația lui de a-și realiza propria lui esență, *libertatea*. Devenirea spirituală este *dialectică*, se produce adică prin luptă, prin contradicții succesive, fiecare etapă a devenirii fiind negată de etapa următoare, ambele intrînd într-o sinteză, care devine apoi sursa unei noi dezvoltări contradictorii. Vechea idee heraclitiană a contradicției fundamentale, a „războiului ca părinte al lumii“, revenea astfel în opera unui gînditor modern, nutrit din toate rezultatele științifice ale vremii lui și inspirat, desigur, de evenimentele dramatice contemporane: Revoluția, campaniile napoleoniene, modificarea raporturilor dintre clasele sociale, neconținutele schimbări ale hărții lumii.

Spiritul, ne arată Hegel, se proiectează în afară și se neagă pe sine devenind realitate materială, natură; într-una din ființele naturale, în om, spiritul revine către sine și în cunoștința de sine însuși ca rațiune. Începe atunci istoria societăților omenești, organizate în state, și istoria culturii. Este unul din neajunsurile sistemului lui Hegel, observat uneori, faptul că filozoful a expus istoria politică și istoria culturală a omenirii în scrieri separate, astfel încît el s-a lipsit de posibilita-

tea de a arăta multe legături care există între diferitele orînduiri sociale și manifestările de cultură ale acestora.

În filozofia istoriei, Hegel a distins trei etape : pe aceea a vechilor state ale Orientului antic, în care esența liberă a spiritului se revela numai unui singur om, stăpînul tiranic al acelor state. În orînduirea greco-romană numai unii oameni se concep liberi, membri cu drepturi depline ai cetăților, pe lîngă care trăiesc și muncesc sclavii lor. Abia o dată cu orînduirile care se formează în noile state germanice, și în noua civilizație creștină, toți oamenii se concep liberi și, de aci înainte, se urmează o evoluție către formele moderne ale organizației de stat.

Deși Hegel n-a aprofundat legăturile dintre istoria politică și istoria culturii, unele paralelisme pot fi stabilite de către acel care consideră sistemul hegelian în întregime. Astfel, în istoria religiilor, Hegel distinge, ca etape succesive, religia naturistă a vechilor popoare orientale, politeismul individualist greco-roman și creștinismul noilor popoare europene, în care divinitatea este concepută ca un absolut. Tot astfel în istoria artei, înfățișată în *Estetica* sa, Hegel arată cum frumosul artistic, care este reprezentarea sensibilă a ideii, trece mai întîi prin faza artei simbolice a Orientului antic, în care ideea nu ajunge să se întrupeze deplin în sensibil, apoi prin faza de echilibru perfect al clasicismului greco-roman, pentru a ajunge la faza artei romantice, a noilor popoare creștine, în care echilibrul precedent este din nou tulburat, dar de data aceasta prin excesul conștiinței de sine a factorului intern, a ideii, pe care forma sensibilă n-o mai poate conține în întregime.

Estetica lui Hegel este o istorie filozofică a artei, și fiindcă formele succesive ale acesteia ar fi produsul dezvoltării spontane a ideii, se înțelege atunci că expunerea nu putea da un loc prea întins problemelor creației artistice, adică a proceselor care se petrec în artist și duc la încheierea operei. Totuși, în *Estetica* sa, Hegel își pune, la un moment dat, problema operei ca produs al activității omenești și, cu această ocazie, el abordează sfera de întrebări a vremii în legătură cu geniul și cu raportul acestuia cu talentul. Geniul ar lucra în stare de entuziasm (*Begeisterung*), ar fi o înzestrare naturală, lucrînd cu spontaneitatea unui instinct, dar studiul și îndemnările talentului îi sînt necesare (*Introducere*, III, A). Esteticia-

nul revine asupra acestor probleme și mai târziu (I, I, 6), aducînd oțeva noi observații, dar neîmbogățind fondul comun de idei al vremii.

Mult mai importante sînt contribuțiile lui Hegel în *Filozofia istoriei* (Introducere), atunci cînd se ocupă de o altă formă a genialității, de genialitatea politică, adică de personalitățile cu mare rol în istoria universală, de acele pe care le numește *die welthistorischen Individuen*. Cu toate că etapele succesive ale istoriei politice sînt, pentru Hegel, tot produse ale dezvoltării spontane a spiritului, totuși filozoful acordă, în expunerea sa de filozofia istoriei, un loc mai întins personalității individului creator, eroului, decît acela pe care-l rezervă artistului în *Estetica* sa. Desigur, filozofia istoriei se ocupă de partea cea mai generală a acesteia, de progresele în conștiința libertății manifestate de diferitele orînduiri succesive. Totuși, cum în istorie avem totdeauna de-a face cu fapte omenești și cum acestea nu pot fi despărțite de motivele, cele mai deseori egoiste, ale acțiunilor omenești, este explicabil de ce Hegel s-a ocupat și de rolul individualității în istorie. Printre toate individualitățile omenești, acele care au o însemnătate istoric-universală slujesc totdeauna un scop substanțial al istoriei, chiar dacă nu-și reprezintă acest scop cu toată claritatea. Uneori, aceste mari individualități, eroii istoriei, își închipuie că slujesc interesele și pasiunile lor, dar printr-o viclenie a rațiunii universale (*List der Vernunft*) sînt urmărite și slujite prin ei, dincolo de aspirațiile personale, marile scopuri ale dezvoltării istorice în momentul în care se desfășoară acțiunea acelor eroi. După cum talentul este instrumentul geniului artistic, tot astfel pasiunea individuală este instrumentul genialității politice.

Se explică tot prin disocierea dintre feluritele părți ale sistemului său faptul că Hegel nu s-a întrebat dacă nu cumva și marii artiști, ca și marii oameni de știință și cugetători, servesc deopotrivă cauzele generale ale omenirii, așa cum o fac geniile politice. Dar cu toată această lipsă în sfera problemelor sale, rămîne un mare merit al lui Hegel, acela de a fi atras atenția asupra rolului geniilor în istorie, așa cum nu făcuse nici unul din gînditorii vremii sale, și de a fi deschis astfel, un drum nou cercetării.

Teoria hegeliană asupra indivizilor de însemnătate mondială a determinat o anumită descendență, între altele pe aceea marcată prin contribuția lui Jacob Burckhardt în seria prelegerilor sale, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* din 1868 și 1870—71. Burckhardt se găsea în momentul acestor prelegeri într-o etapă înaintată a muncii sale de istoric al culturii și al artei și putea să procedeze la clarificările conceptuale ieșite din lunga lui activitate de cercetător. Este ceea ce face în *Considerațiile de istorie universală*, unde unul din capitole este consacrat raportului dintre individ și generalitate în istorie sau, cum este formulată această temă între paranteze, *mărimii istorice* (*historische Grösse*).

Căror individualități istorice le atribuim măreție? „Acelora din trecut și prezent, răspunde Burckhardt, a căror acțiune domină existența noastră și fără de a căror apariție n-am putea s-o concepem pe a noastră.“ Un exemplu vine să sprijine această definiție: Petru cel Mare pentru rușii vremii lui. Încercînd să analizeze conceptul măreției interne, Burckhardt găsește alte două idei subsecvente: *unicitatea* (*Einzigkeit*) și *neînlocuibilitatea* (*Unersetzlichkeit*).

Aceste trăsături le recunoaștem cercetătorilor, descoperitorilor, artiștilor și poeților, fiindcă toți deopotrivă fac vizibil conținutul general al timpului și lumii din vremea lor, pe care îl transmit apoi posterității ca pe o moștenire nepieritoare. Deși, printre marii oameni ai istoriei, Burckhardt trece și pe descoperitori, mai târziu el îi îndepărtează din sfera acestora, deoarece chiar fără cel mai mare dintre ei, fără Columb, America ar fi fost descoperită, dar nimeni n-ar fi putut înlocui pe un Eschil, pe un Phidias, pe un Platon. De asemeni, măreția este destul de rară în domeniul științelor, deoarece foarte mulți dintre specialiștii acestora se opresc în fața unor probleme speciale, nu în fața generalității care alcătuiește mesajul adevăratelor mărimi istorice. Acesta este însă cazul filozofilor, al poeților și al artiștilor.

Trecînd la problema marilor personalități ale istoriei politice, Burckhardt recunoaște în ele „coincidența generalului cu particularul, a statornicului cu mișcarea“. Aceste mari perso-

nalități rezumă state, religii, culturi. Prin astfel de mari personalități se produce trecerea unui întreg popor dintr-o stare de natură într-alta, așa cum a fost cazul mongolilor nomazi, prin Genghis-han. În epocile revoluționare, marile personalități sînt acele ale înnoitorilor, ale deschizătorilor de drumuri, un Cezar, un Cromwell.

Analiza puterilor sufletești care determină o mare personalitate îi permite lui Burckhardt să remance, printre ele, tăria extraordinară a voinței, dar nu și grandoearea etică, deoarece, remarcă filozoful, „puterea nu face pe nimeni mai bun”. Voința așa de dezvoltată a marilor personalități slujește totdeauna o cauză generală a unei națiuni, a unei epoci, a unei culturi, cum a fost cazul unui Alexandru, prin care se produce elenizarea Asiei și se pun bazele unui nou ev istoric. Pentru a ajunge la un astfel de rezultat, marile personalități se slujesc tocmai de egoismul lor limitat. „Există, după cît se pare, o stranie coincidență între egoismul individual și ceea ce se numește folosul general, măreția și gloria colectivității.” Observația reia deci pe aceea a lui Hegel despre „viclenia rațiunii”.

Ca și acest predecesor al său, din care observațiile lui Burckhardt asupra oamenilor mari derivă fără îndoială, ne găsim, o dată cu ele, în fața unei prime încercări de a depăși individualismul tradițional al istoriei, prin postularea generalității mesajului genial, deși natura acestei generalități rămîne destul de puțin precizată, atît la Hegel cît și la Burckhardt¹.

Geniul în pozitivism

Caracterizarea generală a pozitivismului

- factism (raportul de succesiune și simultaneitate)
- idealism (știința înregistrează senzații)
- agnosticism (necunoscutul este redus, dar nu cucerit în întregime)
- însemnătatea lui în dezvoltarea științelor particulare.

¹ Textul studiului *Istoria ideii de geniu* se oprește, din păcate, aici. Cum între manuscrisele inedite ale lui Tudor Vianu au fost găsite însă notele sale constituind planul continuării și încheierii lucrării, le reproducem așa cum au rămas, cu încredințarea că vor contribui la înțelegerea deplină a concepției autorului. (N. red.)

Biologia geniului :

C. Lombroso, geniu și nebunie

(reluarea unei vechi idei platonice) *Genio e follia*,
1864

apoi sub titlul :

L'uomo di genio

(Scriere anterioară :

La pazzia del Cardano, 1855)

- fiziologia
- patologia și
- etiologia geniului
- nevrozele geniului :
manii, obsesii, halucinații
- trăsături comune cu alienații :
megalomanie, vagabondaj, instabilitate, hipersensibilitate
(Tasso, Swift, Vico, Rousseau, Ampère, Hofmann, Schopenhauer, Aug. Comte, Gogol, Schumann, Baudelaire etc.)
(totuși — recunoaște că n-au dat semne de nebunie: Dante, Galilei, Spinoza, Voltaire, Bacon...)
- geniu — formă a degenerescentei mintale

Critica lui Lombroso :

- superficialitatea apropierii stabilite de Lombroso :
- deși intensă muncă spirituală a geniului îl poate duce la fenomene de surmenaj nervos, totuși conținuturile mintale ale geniului, întrupate în opera lui, au o mare valoare socială, în timp ce viața spirituală a alienatului n-are nici o valoare.
 - Este adevărat că uneori geniuul și nebunia pot coexista (ca la Van Gogh în epoca celei mai mari productivități a lui, dar nu fiindcă Van Gogh era nebun, ci în ciuda nebuniei sale a fost Van Gogh genial).

Reacția antilombrosiană

- la G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, 1910 (?)
- Geniuul nu reprezintă față de înzestrarea spirituală comună o diferență de natură, ci o diferență de grad.

- Activitatea spirituală este o formă a vieții — și gradul ei suprem, activitatea genială, nu poate fi contrarie vieții.
- Una din legile fundamentale ale spiritului este : tendința de a organiza elementele lui. Forma cea mai înaltă a puterii de organizare a spiritului este activitatea genială în artă (după Séailles).
- Deci geniul nu este negația vitalității, boală, ci tocmai viață și deci sănătate.
- Adevărul teoriei lui Séailles nu exclude unele neajunsuri :
- Séailles omite problema genialității în științe, tehnică, viața politică și practică.
- N-a dat nici un loc, în teoria sa, valorii sociale a geniului.

Geniul în socialism : G. Plékhanov :

Le rôle de l'individu dans l'histoire, 1898 (în lb. rusă)

Două curenți în istorie :

- marile personalități fac istorie
- istoria se desfășoară independent de marile personalități
- prima părere e arhaică
- a doua e produsă de pătrunderea spiritului științelor naturale în istorie :

Vico

Montesquieu

Herder

- influența Revoluției franceze asupra înțelegerii istoriei :
istoricii din epoca restaurației : Mignet Thiers, Guizot
- opoziția lui Sainte-Beuve
în articolul despre cantea lui Thiers asupra Revoluției franceze : rolul micilor fapte incidentale (Mme de Pompadour)

Punerea la punct a lui Plékhanov

- faptele mici nu operează decît în condiții sociale existente, (Mme de Pompadour)
- caracterul unui individ nu devine un factor al dezvoltării sociale decît în momentul și în măsura în care raporturile sociale i-o permit. Indivizii au deci un rol în istorie, deși n-o pot abate din dezvoltarea ei.
Care este acest rol?
Omul mare vede mai departe și cu mai multă forță.
(Acțiunea omului mare este expresia conștientă și liberă a cursului firesc al lucrurilor)
deci — inteligență
voință

Incheiere :

fazele evoluției ideii de geniu :

1. Antichitatea : geniul putere înnăscută, de origine supra-naturală
2. Renașterea : putere înnăscută (ingenium) creatoare
3. Iluminism : putere originală sfărîmătoare de reguli
4. Romanticism : putere a fanteziei
factor istoric
5. Pozitivism : condiționarea biologică și psihologică
geniul ca boală
ca vitalitate
6. Socialism : putere de luminare și îndrumare a procesului istoric în sensul lui
(Libertatea este necesitatea înțeleasă)

Însumarea tuturor rezultatelor lungiei evoluții — prin care ajungem să înțelegem mai bine forma cea mai înaltă a înzestrării spirituale a omului și rolul ei în societate și istorie.

SIMBOLUL ARTISTIC

PREFAȚĂ

Publicarea studiului meu *Problemele Metaforei* (un volum la Editura de stat pentru literatură și artă, 1957) m-a decis să dau la iveală și memoriul despre simbolul artistic, scris cu ani în urmă și pe care l-am compus ca o justificare filozofică a studiului despre metaforă. Cele două studii au văzut acum, deopotrivă, lumina tiparului și vor trebui o dată reunite. *Simbolul artistic*, cuprins în noul volum de față, aduce precizarea că simbolul este o categorie, propune o clasificare a diferitelor simboluri și fixează locul simbolului artistic în sistemul acestei clasificări, stăruind îndeosebi asupra diferenței dintre simbolul lingvistic și cel artistic, între cuvânt și artă. Prin această din urmă problemă, considerațiile memoriului de față se leagă cu o parte mai întinsă a lucrărilor publicate de mine în anii din urmă. Studiile despre mijloacele lingvistice ale artei literare, întreprinse în ultima vreme, porneau de la postulatul că arta literară este o manifestare lingvistică, o întruchipare a limbii. Totuși, între limbă și artă, cu toate apropierea dintre ele, care provin din faptul că amândouă sînt substitute ale unei realități sau semnale de ordinul al doilea, cum ar spune Pavlov, există și importante deosebiri. Deosebirea esențială rezultă din aceea că pe cînd majoritatea simbolurilor lingvistice, cuvintele sau legăturile de cuvinte, semnifică un obiect și o noțiune precisă și au prin urmare o perspectivă închisă și limitată, creațiile de artă, adică simbolurile artistice, au o perspectivă deschisă și nelimitată, după cum o dovedește viața lor istorică, posibilitatea receptării lor mereu reînnoite, interpretarea lor mereu deosebită în diferitele epoci succesive. Noțiunea simbolurilor ne-

limitate, sub incidența căreia aduc creația artistică, este rezultatul final al acestei cercetări și acela prin care se leagă cu studiile mele mai noi de stilistică și despre metaforă. Este motivul pentru care m-am hotărât s-o public, chiar cu această mare întârziere față de momentul compunerii ei.

T. V.

1. SIMBOLURI

Un părinte arată copilului său un animal, care s-a strecurat tocmai pe uşă, şi-l numeşte : „pisica“. Copilul, care învaţă atunci să vorbească, înţelege că grupul de sunete „piscă“ desemnează animalul indicat şi va întrebuinţa el însuşi acest grup de sunete ori de câte ori va voi să desemneze fiinţa respectivă. Altă dată, conştiinţa copilului este stăpînită de o anume senzaţie organică. Copilul va articula grupul de sunete „pa-pa“, ştiind că, în felul acesta, el se va face înţeles şi că persoanele din preajma lui vor găsi mijlocul să-i înlăture senzaţia neplăcută a foamei. Din ambele cazuri, copilul a mai învăţat că un grup de sunete poate ţine locul unei alte realităţi externe sau interne şi că persoanele cu care el stabileşte comunicarea verbală dispun de aceeaşi ştiinţă relativă la facultatea unor sunete de a se substitui unor realităţi deosebite de ele însele, cu scopul de a le impune reprezentării noastre. Părintele l-a învăţat pe copilul său că un anumit animal se numeşte „piscă“, dar în acelaşi timp că un grup de sunete se poate substitui unei alte realităţi şi că o poate evoca pe aceasta din urmă. Copilul a dobîndit astfel cunoştinţa relativă la valoarea de substitut sau de simbol al anumitor sunete. Simbolul devine pentru copil o categorie. Cînd copilul va auzi o serie de sunete care constituie un cuvînt, el îl va subsuma conceptului de simbol şi va şti că, de aici înainte, ori de câte ori va voi să evoce un lucru va fi suficient să pronunţe simbolul lui sonor. Grupul de sunete este pentru copil semnul sau simbolul ; realitatea eterogenă desemnată prin acest semn este semnificaţia lui. Deosebirea dintre semn şi semnificaţie este evidentă. A spune însă că copilul posedă cunoştinţa deosebirii dintre semn şi semnificaţie nu înseamnă altceva decît a afirma că inteligenţa lui dispune de categoria simbolului.

Cuvîntul, sonor sau scris, este numai unul din simbolurile cunoscute și folosite de om¹. Nenumărată este seria acestora. Nu este nicidecum nevoie ca omul să articuleze un cuvînt pentru a crea un simbol. Țipătul pe care îl scoate cineva care este stăpînit de o mare durere sau gestul amenințător al unui om mînios sînt de asemenea simboluri. Un simbol este și gestul indicativ al trecătorului întîlnit pe stradă și care, întrebând unde este o anumită stradă, răspunde întinzînd brațul înainte și deplasîndu-l apoi către dreapta. Simbolic este și gestul imitativ al unei persoane care vrînd, poate într-o intenție satirică, să desemneze pe o alta, afectată de un defect fizic oarecare, de pildă de un nas neobișnuit de mare, desemnează cu degetul în aer, deasupra propriului său nas, o curbă de o dimensiune exagerată. Un călător la indienii din America de Nord, colonelul Mallery, vrînd să întrebe pe un indigen întîlnit pe un drum pustiu dacă n-a văzut șase trăsură trase de boi și întovărășite de șase conducători, dintre care trei mexicani și trei americani, și de un om călare, a găsit pentru fiecare din aceste realități cîte un gest indicativ sau imitativ apropiat. Colonelul Mallery a întins mai întîi brațul către convorbitorul său pentru a spune : „tu“. Și-a întins apoi ochii pentru a spune : „văzut“. A ridicat cele cinci degete ale mîinii drepte și le-a adăugat indexului mîinii stîngi pentru a desemna numărul „șase“. Unind degetul mare cu arătătorul fiecărei mîini în forma unui cerc și imprimînd fiecăruia din acestea o mișcare de înaintare, Mallery a creat simbolul unor „trăsură în mers“ ș.a.m.d. Nici unul din elementele întrebării sale n-a rămas nesimbolizat printr-un anumit gest indicativ sau imitativ. Indigenul l-a înțeles pe Colonelul Mallery și i-a răspuns tot prin simbolurile unor gesturi. Simboluri sînt, apoi, și gesturile codificate ale etichetei, scoaterea pălă-

¹ Înțelegerea cuvîntului ca simbol apare și la I. P. Pavlov (*Opere complete*, t. III, c. II) pentru care cuvîntul constituie și al doilea sistem de semnalizare a realității, „un semnal al primelor semnale“, adică un substitut al impresiilor, senzațiilor, imaginilor prin care receptorii din organism răspund excitațiilor mediului exterior. Înțelegerea cuvîntului ca simbol poate fi deci sprijinită și pe concluziile fiziologiei moderne, cu adausul că sfera celui de al doilea sistem de semnalizare trebuie astfel extinsă încît să cuprindă toate simbolurile cu care lucrează inteligența omului, adică, în afară de limba articulată, gesticulația, simbolurile științifice și tehnice, expresia artistică etc.

riei, strângerea reciprocă a mâinilor, trecerea mâinii de la frunte la gură și în dreptul inimii, ca în salutul orientalilor, deși semnificația primitivă a acestor simboluri s-a pierdut sau a fost înlocuită cu una foarte generală, fiecare din aceste gesturi devenind semnul unei diferențe convenționale sau al simplei recunoașteri. Simboluri sînt, în sfîrșit, și gesturile care alcătuiesc limbajul oarecum organizat, avînd un vocabular și o sintaxă, al surdo-muților. Gerando, creatorul pedagogiei surdo-muților, a descris limbajul spontan al acestora. Pentru a semnifica ideea de „copil“, surdo-muții fac gestul de a alăpta sau de a purta pe cineva în brațe sau de a-l legăna. Pentru „bou“, ei simulează coarnele acestuia sau mersul lui greoi sau mișcarea falcilor care rumegă. Pentru „cal“, ei figurează mobilitatea urechilor lui sau pun două degete călare pe un altul. Pentru „pîine“, ei fac semnul de a avea foame, de a tăia sau de a duce la gură etc. Cu ajutorul acestor gesturi simbolice, surdo-muții construiesc propoziții, în care raporturile dintre termeni neputînd fi figurate (conceptele relaționale fiind prea abstracte pentru a fi imitate), legăturile sînt redată printr-o sintaxă de pozițiune: semnele sînt dispuse în ordinea importanței lor relative, subiectul este pus înaintea atributului, complementul înaintea acțiunii, modificatul înaintea modifierului¹. Nimeni nu poate preciza în ce moment primitivul sau surdo-mutul au învățat că un gest se poate substitui unei realități și că o poate semnifica. Simbolizarea este dintr-un moment oarecare al experienței o acțiune spontană, pentru că simbolul a devenit o categorie a inteligenței.

Dar domeniul simbolurilor este încă mai extins. Cifrele sînt niște simboluri, pentru că ele semnifică niște realități, din care reținem numai cantitatea lor. Două banițe de grîu însumate cu alte cinci și cu alte șapte este o operație care poate fi semnată prin simbolul $2+5+7$, o expresie în care alături de simbolul cantitativ distingem simbolul operativ (adunarea redată prin $+$). Cum simbolul numeric a ajuns să se identifice cu conceptul de cantitate, fiecare număr devenind expresia proprie a unui anumit grad al cantității, s-a simțit nevoia unor simboluri mai generale, care să semnifice orice cantitate am voi. Acestei nevoi îi răspund simbolurile literale ale algebrei.

¹ Cf. Th. Ribot. *L'évolution des idées générales*, 30^e éd., 1919. de unde am spicuit și relațiunea lui Mallery, p. 49 și urm.

Calitatea poate fi și ea semnificată prin simbolurile chimiei. De cînd Lavoisier și Berzelius au introdus în chimie simbolurile literale cunoscute, căroră li s-a adăugat cîte un număr, s-a găsit mijlocul de a indica structura calitativă a corpurilor. Împrumutînd din aritmetică sau algebră simbolurile operative, al adunării (+), al scăderii (—) sau al egalității (=), s-a aflat posibilitatea desemnării simbolice a proceselor sintetice sau analitice. Întocmai ca în științele matematice, simbolurile chimiei sînt niște substitute analitice, formulele chimiei neredîndu-ne din realitatea calitativă a corpurilor sau a proceselor decît aspectul lor pur chimic, cu eliminarea altor fenomene însoțitoare, de pildă a fenomenelor termice sau electrice. Dar spre deosebire de ecuațiile matematice, acele ale chimiei nu reprezintă egalități; semnul egalității introdus între cele două membre ale unei ecuații chimice desemnînd numai limita între termenul inițial și cel final al unui proces¹. Simbolul operativ al adunării și al scăderii în chimie reprezintă apoi altceva decît operațiile respective în aritmetică sau algebră. Plusul chimic nu desemnează însumare ci sinteză; minusul chimic nu semnifică scădere ci analiză.

Un bolnav se prezintă în cabinetul unui medic. Înainte de a începe interogatoriul său, înainte de a proceda la examenul fizic sau de a-i recomanda radiografiile sau analizele necesare, medicul observă un accident pe epidermă, un „xantelasm“ așezat în colțul intern al pleoapelor. Xantelasmul este o acumulare de colesterol. Accidentul acesta este un simptom, un semn revelator al unui ansamblu mai larg de fenomene în legătură cu funcțiunea hepatică. Xantelasmul devine, pentru medic, un simbol al unei anomalii a ficatului. Simptomul medical este și el un produs al analizei, dar nu în același sens ca simbolurile matematice sau chimice. Căci pe cînd acestea din urmă se substituie lucrurilor pentru a desemna în ele un singur aspect al lor, cantitatea sau structura lor calitativ-chimică, simptomul medical se substituie fenomenului integral, în toată plenitudinea lui. Simbolul matematic și chimic se substituie realității semnificate prin el și, în același timp, o maschează în mai multe din aspectele ei. Simbolul medical, simptomul, tinde însă să pună într-o lumină cît mai vie și cît mai complexă fenomenul

¹ V. și W. Wundt, *Logik*, II. Bd. (*Logik der exakten Wissenschaften*), 4 Aufl. 1920, p. 525 și urm.

căruia pentru moment i se substituie. De aceea se poate spune că simbolul matematic și chimic disimulează fenomenul, în timp ce simbolul medical îl relevă.

Același caracter îl prezintă simbolul judiciar, prezumția sau indiciul. Când judecătorul de instrucție nu dispune de un probatoriu complet, el pîndește ivirea unui mic fapt capabil să integreze, în toată întinderea și complexitatea ei, starea de fapt căreia urmează să i se aplice textul de lege. Procedura arhaică recomandă „proba focului“, semn substitutiv avînd facultatea să indice pe vinovat. Mai precaut în concluziile sale, judecătorul modern nu dă faptului judiciar simbolic decît valoarea unui început de dovadă; dar prezumția rămîne și pentru el, ca și simptomul pentru medic, semnul substitutiv al unei configurații complete de fapte. Cuvier pretindea că poate reconstitui cu un singur os fosil scheletul întreg al unui animal preistoric. Osul fosil era, pentru Cuvier, un simbol paleontologic. Valoarea simbolică a osului fosil era garantată de ipoteza unității de plan a organismelor. Medicul manevrînd simptomul, sau judecătorul folosind prezumția, afirmă și ei o corelație de fapte, atît de unitar-organică încît din unghiul unuia singur se poate întrezări configurația totalului.

Cuvîntul sonor sau scris, reflexul și gestul instinctiv, indicator sau imitativ, numărul și celelalte semne matematice, formulele și ecuațiile chimiei, simptomul medical și prezumția judiciară, toate acestea sînt simboluri, semne substitutive ale unor realități mai bogate decît ele și din care acestea semnifică numai un aspect sau tocmai totalitatea realității semnificate. Domeniul simbolurilor este cu mult mai întins, dar interesul expunerii de față nu face necesară, deocamdată, enumerarea lor mai departe. Vom adăuga însă că din simpla comparație a simbolurilor analizate aici, în relația lor cu realitatea semnată de ele, apar limpede împrejurările care determină inteligența omenească să întrebuinteze categoria simbolului. Inteligența omului recurge, în mod general, la simboluri, din pricina nevoii de comunicare. Orice comunicare este simbolică. Orice comunicare nu poate fi decît simbolică. Un conținut mintal nu se poate transmite decît printr-un substitut al lui, printr-un simbol. Nu există nici o posibilitate de a sesiza direct un conținut mintal; n-o putem face decît printr-un substitut al lui. Un simbol indică însă totdeauna o rea-

litate substituită. Din această pricină se poate spune că orice comunicare este simbolică și că orice simbol este comunicativ.

Dar în cadrul acesta general, creat de nevoia comunicării, apar alte două împrejurări care impun apelul constant făcut de inteligența omenească la simboluri. Experiența umană este când prea abundentă, când prea limitată. Știm uneori despre lucruri mai mult decât ne trebuie pentru interesele unei anumite circumstanțe, care cere izolarea unui singur aspect al lor. Substituiam atunci lucrurilor prea bogate un simbol primitiv, cum este simbolul matematic sau chimic. Alteori știm despre lucruri prea puțin, și atunci o parte a lor se substituie întregului și ne ajută să-l recompunem în totalitatea lui. Avem atunci de-a face cu simbolurile integrative, din rândul cărora am amintit simptomul medical și prezumția juridică. Din alte puncte de vedere, simbolurile pot fi însă și altfel clasificate. Încercarea de a distinge aceste felurite clase de simboluri, în cadrul unei semiologii generale, ne va pune în măsură de a preciza alte câteva caractere ale simbolurilor și alte apropieri sau deosebiri dintre însușirile lor.

2. SIMBOLUL ȘI TABLOUL CATEGORIILOR

În *Critica rațiunii pure* Kant a arătat cum, în lucrarea de construire a lumii obiectelor, conștiința supune impresiile sale unei îndoite operații de unificare, organizându-le prin formele intuiției (spațiul și timpul) și prin conceptele pure ale inteligenței, adică prin categorii. Numai după ce le conferim un loc în spațiu și un moment în timp și numai după ce le subsumăm uneia din categoriile intelectului, impresiile noastre ajung a aparține lumii obiective, devin obiecte. Nici formele intuiției și nici categoriile n-ar fi însă produse ale experienței, ci condiții ale ei. Experiența noastră n-ar deveni posibilă decât cu condiția de a organiza prin forme și prin categorii.

Nu reamintim celebrele teze ale lui Kant pentru a examina încă o dată validitatea lor. Vom spune totuși că formele sensi-

bilității și categoriile inteligenței nu ni se par și nouă niște cadre înnăscute. Cercetarea psihologică și sociologică a arătat de mai multe ori în ce chip s-au format, pentru conștiința individuală și socială, formele intuiției și categoriile. Faptul că nici copilul, în primele luni ale vieții, nici orbul din naștere operat nu se orientează just în spațiu, a făcut necesară explicația chipului în care s-au constituit, pentru individ, relațiile reale de spațiu. Fără a putea intra aici în explicații date adeseori, dar care rămân în afară de obiectul propriu al acestei expunerii, vom aminti totuși că ideea noastră de spațiu s-a format din multiplele percepții ale spațiului real, în cursul activității de orientare în mijlocul lui și prin manipularea nenumăratelor obiecte spațiale, prin nesfârșitele procese ale muncii. Mișcându-ne și muncind, s-au asociat solid între ele impresiile de înălțime, lărgime și adâncime, din care generalizarea a obținut ideea de spațiu. Tot astfel s-a întâmplat cu ideea de timp și cu toate categoriile, cu ideea de cauzalitate, finalitate, relație ș.a.m.d., toate fiind deopotrivă produsele generalizării în împrejurările concrete ale vieții și muncii. A contribuit apoi, pentru a ajunge la același rezultat, viața socială, cu extensiunea ei teritorială, cu trecutul ei istoric, cu periodicitățile sărbătorilor ei, pentru a consolida ideea de spațiu, de timp, de număr etc. Nu intenționăm să dăm aici o teorie completă a genezei formelor intuiției și a categoriilor. Simplele indicații date mai sus sînt însă suficiente pentru a reține principiul că forme și categorii sînt pentru cercetarea de față idei generale, obținute din materia percepțiilor, și corespund raporturilor concrete dintre lucruri.

Vechile teze kantiene nu mi se par deci solid așezate în fața asaltului tot mai strîns al cercetării mai noi. Dacă studiem apoi tabloul kantian al categoriilor, cunoștința vechilor doctrine și materialul mai nou de observații epistemologice ne îndreptățesc a face unele obiecții. Se știe cum a ajuns Kant la tabloul său categorial. În momentul în care scria *Critica rațiunii pure*, vechea logică impusese ca un bun tradițional împărțirea judecăților în cele patru clase, ale cantității, calității, relației și modalității, cu triada subdiviziunilor respective, în care cea de a treia subdiviziune reprezintă totdeauna sinteza celor două de mai înainte. Kant își însușește vechiul principiu al clasificării judecăților, aplicîndu-l la clasificarea categoriilor și obținînd următorul

TABLOU AL CATEGORIILOR

Cantitatea	$\left\{ \begin{array}{l} \text{unitatea} \\ \text{multiplicitatea} \\ \text{totalitatea} \end{array} \right.$	Calitatea	$\left\{ \begin{array}{l} \text{realitatea} \\ \text{negația} \\ \text{limitarea} \end{array} \right.$
Relația	$\left\{ \begin{array}{l} \text{substanța} \\ \text{cauzalitatea} \\ \text{reciprocitatea} \end{array} \right.$	Modalitatea	$\left\{ \begin{array}{l} \text{posibilitatea} \\ \text{existența} \\ \text{necesitatea} \end{array} \right.$

Obiecțiuni la tabloul kantian al categoriilor s-au făcut de mai multe ori în trecut. Una din acestea privește legitimitatea procedurii de folosire a principiului de clasificare a judecăților pentru clasificarea categoriilor. Fără îndoială, categoriile sînt predicatele unor judecăți pe care le facem cu privire la obiecte și care corespund realității lor, ca d.p. atunci cînd spunem că un lucru este unitar sau multiplu, real sau posibil etc., dar aceasta n-ar îndreptăți extinderea criteriului de clasificare a judecăților și asupra categoriilor. Această obiecție ar putea fi totuși eliminată, dacă ne gîndim la locul atît de expresiv pe care-l dă Kant judecății în sistemul său epistemologic. În adevăr, cunoștința este după Kant unificarea unei diversități, și cum judecata pare cea mai limpede dintre acțiunile de unificare ale inteligenței, ar fi natural ca formele și tipurile acestora să orienteze clasificarea tuturor instrumentelor și procedurilor cunoașterii. Unul din cei mai atenți comentatori contemporani ai lui Kant, Ernst Cassirer, care nu acordă mai multă importanță unei obiecții ca aceea de mai sus, se oprește mai insistent asupra unei alte dificultăți a clasificării kantiene. deși socotește că și peste aceasta Kant a pășit biruitor. „Sistemul logicii formale, scrie E. Cassirer, nu poate fi instanța în fața căreia să se justifice formele unificării obiectelor; căci esența acestei logici și a procedurilor ei fundamentale este mai degrabă sinteza decît analiza. Nu face oare abstracție logică formală de acel «conținut» al cunoașterii, care pentru noi trebuie să rămînă esențialul și hotărîtorul?”¹ Kant, ne arată totuși Cassirer, a prevăzut această obiecție și i-a răspuns, cînd în *Critica rațiunii pure* (III, 113) a căutat să aplaneze discrepanța dintre analiză și sinteză, arătînd că orice analiză lucrează

¹ E. Cassirer, *Kants Leben und Lehre*, 1921, p. 184 și urm.

asupra produsului unei sinteze, „căci acolo unde inteligența n-a legat în prealabil, ea nici n-a putut să dezlege“. Analizele logicii formale care disting între feluritele clase de judecăți ar aparține deci aceleiași proces intelectual căruia îi revine și acțiunea sintetică de construire a obiectelor prin subsumare categorială¹. Oricare ar fi însă zelul unora din comentatorii lui mai noi sau prevederea lui Kant însuși, obiecția decisivă mi se pare că a fost făcută. Sistemul kantian al categoriilor este prea analitic; deosebirea prea tranșantă dintre clasele lui ascunde adeseori unitatea sintetică a obiectelor, așa cum este dată în experiența concretă.

Pentru a ne convinge de realitatea acestei obiecții, consider arborele care se înalță în fața ferestrei mele. Să admitem că pentru a fi devenit un „obiect“ al experienței, impresiile primite de la el au trebuit să se supună operației de turnare în formele intuiției și de subsumare categoriilor inteligenței. Căror categorii însă? Arborele acesta îmi apare ca o unitate. El este unic în tot spațiul dinaintea mea. Dar dacă consider multiplicitatea unificată a crengilor, a ramurilor, a frunzelor lui, arborele apare ca o totalitate. El îmi apare în același timp ca real și ca limitat, ca existent și ca necesar. Nici unul din aceste predicate, în considerarea arborelui, nu exclude pe celălalt. Atunci, prin care din acestea impresiile primite de la el au devenit un lucru al lumii obiective? Nu cumva au colaborat mai multe categorii ca să producă „obiectul“ arbore, și anume în chipul unei cooperări mai adânci, despre care tabloul kantian nu dă nici un fel de socoteală? De fapt, întrunirea diferitelor categorii în perceperea oricărui obiect al experienței provine din complexitatea lui reală. Faptul acesta dovedește apoi greșala fundamentală a poziției lui Kant, căoi categoriile nu sînt anterioare experienței, ci ulterioare acesteia: ele sînt numai produsul unei generalizări făcute asupra raporturilor multiple și concrete dintre lucruri. Sîntem nevoiți să admitem că orice obiect aparține mai multor categorii, deoarece fiecare din

¹ Argumentul lui Kant se poate de altfel completa, așa cum a făcut-o odată Ch. Renouvier, care scrie: „analiza unei sinteze date presupune întrebuințarea altor sinteze“ (*Essais de critique générale*, II, *Traité de psychologie rationnelle d'après les principes du criticisme*, I, p. 67). Analiza nu presupune numai sinteza anterioară, dar operează ea însăși cu sinteze. Cea mai simplă descompunere a unui întreg în părțile lui operează cu ideile sintetice de „întreg“, „părți“, „analiză“ etc.

acestea a apărut ca rezultatul unei lucrări separate de generalizarea operației asupra unei realități complexe: lucrurile așa cum există ele în lumea obiectivă.

Dificultățile tabloului kantian al categoriilor sînt numeroase. O examinare atentă a lui ni le relevă cu destulă înlesnire. Nu vom întreprinde totuși o critică completă a tabloului kantian, ci ne vom mărgini la punerea în evidență a încă uneia din aceste dificultăți, rezultată de asemenea dintr-un exces al analizei. Kant a distins între categoria „substanței“, a „unității“ și a „realității“. Deosebirea aceasta este încă mai mare decît aceea d.p. dintre „existență“ și „posibilitate“, căci pe cînd acestea din urmă aparțin clasei omogene a „modalității“, categoriile amintite mai înainte aparțin respectiv celorlalte trei clase: „relația“, „cantitatea“ și „calitatea“. Dacă însă ne referim la întrebuintarea care s-a dat în istoria filozofiei conceptelor de „substanță“, „unitate“ și „realitate“, observăm că, departe de a fi fost folosite separat, cele trei concepte au lucrat adeseori în chip convergent pentru construirea obiectului metafizic. În speculația mai veche, ideea substanței s-a asociat mereu cu aceea a unității și a realității. Mulți dintre gînditorii care și-au pus problema substanței, au nădărdit să surprindă unitatea fenomenelor și să atingă astfel, dincolo de iluziile simțurilor, realitatea. Pentru unii din vechii gînditori, substanța este unitatea și, în același timp, realitatea. Așadar, mai potrivit decît de a vorbi despre trei categorii deosebite ale inteligenței, ar fi să vorbim despre categoria singulară: substanță-unitate-realitate. Desigur, atîta vreme cît aceste trei concepte nu s-au asociat, vechea speculație conținea în sine un principiu de contradicție, pe care eforturile ei ulterioare au aspirat să-l elimine. Afirmarea existenței a două substanțe în lume, la Descartes, dovedea că ideea de substanță nu fusese gîndită pînă la capăt. O substanță coexistînd cu o alta ar însemna că se limitează și deci se determină prin aceasta, ceea ce i-ar răpi calitatea ei de a exista în sine și prin sine. Substanța nu poate fi deci decît unitară. Ideea de substanță trebuie, prin urmare, asociată, nu numai cu ideea de realitate (cum Descartes, în urma unei lungi tradiții, o făcuse), dar și cu ideea de unitate. Operația aceasta i-a reușit lui Spinoza care n-ar fi putut construi viziunea sa panteistică a lumii (*Deus sive Natura*), decît subordonînd-o categoriei unitar-triale: substanță-unitate-realitate.

Putem întrezări motivul pentru care Kant a trecut cu vederea solidarizarea adâncă dintre ideea unității, a substanței și a realității și de ce a făcut din cea dintâi dintre aceste o simplă categorie cantitativă. După cum se știe, Kant elimină din preocupările filozofice vechea problemă ontologică. Față de întrebarea relativă la substanță și la realitate, Kant adoptă pozițiile unui simplu agnosticism. În locul vechii metafizici, el construiește un sistem epistemologic al experienței. Renumita revoluționare „copernicană” a filozofiei, în care Kant însuși indică meritul de căpetenie al contribuției sale, constă în a fi înlocuit problema substanței cu aceea a construirii experienței, și problema realității cu aceea a valabilității normelor care călăuzesc operația acestei construcții. Lipsa sa de interes față de problema tradițională a substanței și a realității, adică în fond idealismul său, dizolvă vechea solidaritate dintre ideea acestora și ideea de unitate și-i îngăduie să conceapă pe aceasta din urmă într-un sens pur cantitativ. Dacă totuși Kant continuă să treacă substanța și realitatea printre categoriile sale, lucrul se explică nu numai prin moștenirea primită de la vechea logică, dezvoltată în atmosfera ontologiei, dar și prin înțelesul deosebit pe care îl dă acestor concepte. Substanța și realitatea nu mai sînt pentru Kant idei ontologice, după cum acest înțeles îl piinde și unitatea. Substanța devine pentru Kant o idee experimentală, aceea care ne permite să constatăm o anumită schimbare în desfășurarea temporală a fenomenelor. Nu putem, în adevăr, constata o schimbare, decît în raport cu ceea ce este constant în fenomene. Substanța este expresia acestei constanțe în transformare. Ea nu depășește sfera fenomenală. Tot astfel, realitatea nu mai este acum decît un concept în legătură cu condiționarea „materială” a experienței, după cum posibilitatea este expresia condiționării ei „formale”. Substanța și realitatea au devenit, astfel, pentru Kant, idei epistemologice. O dată cu această schimbare a înțelesului lor, vechea lor solidaritate s-a dizolvat, și substanța, unitatea și realitatea au putut apărea ca niște categorii izolate, deși de atîtea ori, în trecut, în construirea obiectului metafizic, ele au lucrat ca o categorie unitară. Ar fi fost suficient, de altfel, să constatăm că o singură dată, în toată istoria cugetării omenesti, cele trei categorii kantiene au lucrat ca o singură și unitară categorie, pentru a ne fi permis să ne îndoim de valoarea distincțiilor kantiene.

Critica tabloului kantian al categoriilor a fost și altădată întreprinsă în același sens. Ii datorim lui Ch. Renouvier, gânditorul care a dezvoltat cu mai multă consecvență doctrina categoriilor, observația că „funcțiile relative la diferitele categorii sînt de fapt unite în istoria conștiinței”¹. Renouvier ajunge la propriul lui tablou categorial pe o cale empirică, prin observația conștiinței. Nu există, afirmă el, nici o posibilitate de a determina *a priori* conceptele necesare și universale ale conștiinței, căci o astfel de operație ar presupune alte concepte, ș.a.m.d. Unde le putem însă afla pe acestea? Procedînd deci prin simplă observație și analiză, operații pe care le verifică apoi prin studiile sale consacrate logicii și psihologiei raționale, Renouvier ajunge să distingă între următoarele categorii: 1. RELAȚIA (potrivit căreia un obiect poate fi distinct de un altul, identic cu el, determinat de acela), 2. NUMARUL (unu, multiplu, tot), 3. POZIȚIA (punct, spațiu, întindere), 4. SUCCESIUNEA (moment, timp, durată), 5. CALITATEA (diferență, gen, speță), 6. DEVENIREA (raport, non-raport, schimbare), 7. CAUZALITATEA (act, virtualitate, forță), 8. FINALITATEA (stare, tendință, pasiune), 9. PERSONALITATEA (sine, non-sine, conștiință). Toate aceste concepte categoriale nu lucrează însă niciodată separat, mai întîi în stabilirea fenomenelor sensibilității. „Sensibilitatea, observă Renouvier, presupune inteligența”². Cea mai elementară senzație implică relația, numărul și poziția. Fără să fie subordonate succesiunii și schimbării, concentrate în pură instantaneitate, adică date și numaidecît retrase, senzațiile ar scăpa conștiinței. „O comparație și o enumerare oarecare (relație și număr) intervin îndată ce formele sensibile sînt legate unele de altele; poziția este imediat inerentă funcțiunii principalelor simțuri, și succesiunea ca și devenirea întovărășesc mărturia conștiinței; fără cauzalitate, cunoștința forțelor nu s-ar uni cu impresiile noastre, în special cu acele ale tactului; în sfîrșit, finalitatea este o formă a pasiunii, și pasiunea (chiar în animal) se trezește o dată cu senzația”³. Cooperarea categoriilor este tot atît de evidentă, pentru Renouvier, cînd considerăm chipul în care se construiește lumea obiectelor dincolo de nivelul sensibilității.

¹ Ch. Renouvier, *op. cit.*, p. 116.

² Ch. Renouvier, *op. cit.*, p. 59.

³ *Op. cit.*, p. 63.

Nu numai că un lucru nu poate exista pentru noi decât în relație cu un altul, apoi ca un număr, adică drept totalul unor părți sau ca părțile unui total, apoi ocupînd un loc și un moment și, în fine, deținînd o calitate prin rînduirea lui într-un gen sau o speță ; dar chiar orice reflecție sistematică asupra lucrurilor implică mai departe devenirea, finalitatea și personalitatea. Atribuim oricărui lucru în sine și o apetență, calchiată după acele ale personalității noastre. „Pentru a reprezenta faptele și fenomenele, oricare ar fi ele, scrie Renouvier, trebuie să le raportăm la personalitatea noastră, să parcurgem o serie de schimbări ale persoanei proprii, să ne exercităm voința care este o cauză și să ne propunem, pentru aceasta, scopuri de atins. Numai după aceasta constatăm devenirea în lucruri prin intermediul devenirii personale și considerăm, în afară și independent de noi, cauze și scopuri reprezentate după tipul acelor pe care le producem și pe care le urmărim. Personalitatea însăși se întinde, printr-o lungă serie de degradări, pînă la ultimele limite ale lumii cunoscute”¹. Colaborarea categoriilor, a tuturor categoriilor, în construirea lumii obiectelor este o concluzie cîștigată de Renouvier în opoziție evidentă, și uneori proclamată, față de rigiditatea analizei kantiene, deși, pe de altă parte, Renouvier păstrează din Kant ideea contestabilă că conștiința construiește lumea obiectelor și nu o reflectă, după cum sîntem obligați să admitem dacă nu dorim să facem din conștiință un demiurg, un creator literar și nu ceea ce ni se pare mai sigur : funcțiune de orientare în lumea reală și de preluorare a elementelor ei.

Renouvier n-a fost străin de gîndul de a găsi printre categorii pe una care să le înglobeze oarecum pe toate la un loc și pe aceea care ar mijloci continua lor sinteză. În mai multe rînduri el recunoaște în relație această categorie generală. Căci un obiect nu devine fenomen al conștiinței, decât atunci cînd îl distingem de un altul, fie chiar numai de conștiința care îl resimte, cu care în același timp se unește. Relația, adică separarea și unificarea, este deci funcțiunea cea mai generală a conștiinței, categoria ei supremă, pe care celelalte categorii nu fac decât s-o specifice, s-o determine treptat. Există însă și o altă funcțiune a conștiinței care le grupează pe toate laolaltă și, în recunoașterea acesteia, Renouvier ajunge aproape

¹ *Op. cit.*, pp. 2—3.

de identificarea categoriei simbolului, pe care Kant n-o distinsese și pe care nici Renouvier n-o trece anume în propriul său tablou categorial. În adevăr, toate categoriile sînt semne, simboluri. „...Numărul și întinderea, scrie Renouvier, durata și schimbarea etc., toate fenomenele de oarecare generalitate, ființele și raporturile lor, sînt reprezentate prin semne speciale a căror combinație trebuie să corespundă acelei a fenomenelor înseși prin mijlocirea unui sistem convenabil“. În felul acesta, „semnul se introduce în toate categoriile“¹. Cum am putea însă să concepem unele lucruri ca semne, pe altele ca semnificatul lor, dacă conștiința n-ar dispune de conceptul simbolului așa cum dispune de toate celelalte concepte pure ale inteligenței? Renouvier și-ar fi putut pune această întrebare, deoarece el știe că semnificarea este asociația „dintre o gîndire determinată și semnul său statornic“. Dar asociația aceasta nu este deopotrivă cu orice asociație între stările conștiinței, ci una care are o anumită formă, și anume pe aceea dintre un semn și o semnificație. În legătura semnificativă dintre două stări, de pildă dintre senzația unui sunet și o reprezentare sau o idee, fiecare din acestea se înzestrează cu o valoare specială, una dintre ele devenind semnul evocator al celeilalte. Adausul acesta provine din faptul că asociația este de fapt simbolică. dă naștere categoriei simbolului.

Există însă și alte considerații care impun simbolul ca pe una dintre categorii, pe care le vom regăsi îndată.

3. LIMBĂ ȘI SIMBOL

Orice categorie este, în primul rînd, un cuvînt, un simbol lingvistic. O analiză atentă ne arată că trebuie să distingem între categorii și cuvintele care le desemnează prin substituție, adică între categorii și simbolurile lor. Simbolul lingvistic nu este numai una dintre categorii, coordonată în același plan cu celelalte, ci oarecum o categorie generală, care le subsumează pe toate la un loc, deoarece nu le putem cunoaște pe acestea din urmă decît prin mijlocirea cuvintelor care li se substituie.

¹ *Op. cit.*, p. 92.

Este adevărat că între cuvînt și realitatea desemnată prin el, între semn și semnificație, se produce o fuziune atît de completă, încît inteligența nu poate distinge decît cu oarecare greutate între ele. Fuziunea aceasta este încă mai adîncă atunci cînd este vorba de cuvinte care semnifică stări, forme sau activități ale spiritului. „Limbajul, scrie o dată Cournot, și-a încorporat în asemenea măsură produsele inteligenței noastre, încît grecii întrebuițau același cuvînt pentru a desemna limba și rațiunea (*logos*) și că la prima vedere pare imposibil a distinge între ceea ce ține de natura facultăților noastre intelectuale și ceea ce ține de forma instrumentului pe care ele îl manipulează”¹. Fuziunea aceasta se descompune însă pentru acel care urmărește transformarea semnificației cuvintelor. După cum am văzut și mai înainte, altceva înțelegea Kant prin termeni ca „unitate”, „substanță”, „realitate” și altceva alții dintre gînditorii care i-au premers. Dacă alăturăm, de pildă, definiția pe care o dă Spinoza „substanței”, cu aceea pe care i-o dă Kant, nu mai încapе nici o îndoială că între cuvînt și realitatea substituită prin el nu există nicidecum acea solidaritate profundă care le-ar face de nedeosebit. Putem spune chiar că dacă între simboluri și realitățile substituite există grade diferite ale solidarității, gradul acesta este unul dintre cele mai mici, întrucît privește legătura dintre simbolul verbal și semnificația lui. Gesturile și creațiile artei sînt mult mai atașate de realitatea indicată prin ele. Simbolurile algebrice și toate mijloacele tehnice de comunicare (alfabetul Morse, procedeele militare ale semnalizării, semnele cartografice și biblioteconomice etc.) posedă gradul cel mai mic de solidaritate cu realitățile pe care le înlocuiesc. Între aceste două grupe extreme, limba deține un loc median. Ea nu este totdeauna, poate nici prin originea ei, o colecție de semne arbitrare, dar semnele care o constituie își pot schimba semnificația; ele pot trece de la desemnarea unei realități la desemnarea alteia. Limba se găsește într-o continuă evoluție semantică, și împrejurarea este suficientă pentru a ne putea face să distingem între semnele ei și realitățile semnificate prin ele.

În momentul în care spiritul cîștigă cunoștința deosebirii dintre semn și semnificație, un vast cîmp de perfecționare se

¹ A. Cournot, *Essai sur les fondements de nos connaissances*, 1851, éd. nouv., 1912, p. 315.

deschide inteligenței omenești. Progresele inteligenței coincid pînă la un punct cu acele ale limbii. Lucrarea critică a minții este condiționată de atitudinea de libertate față de constrîngerile exercitate de simbolurile ei. Dacă Im. Kant a putut să distrugă vechiul concept al „substanței”, așa cum îl înțelegeau metafizicienii din succesiunea lui Descartes și, o dată cu aceasta, să orienteze cercetarea într-o altă direcție, împrejurarea s-a datorat independenței sale față de tirania înțelesurilor tradiționale. Încă din zorii metodelor moderne, Fr. Bacon ne-a atras atenția asupra izvorului de înșelăciune legat de cuvintele limbii, *idola tribus*. A pune în lumină iluziile legate de întrebuințarea anumitor cuvinte, a controla legitimitatea înțelesului lor, a le asocia cu semnificații noi, în aceasta constă o bună parte a operei pe care o execută inteligența speculativă a omului. Avea deci dreptate un cugetător modern, Fr. Mauthner, cînd spunea că filozofia nu este altceva decît „critică a limbii”.

După o veche părere, ale cărei origini descind pînă la Kratylos, adus să vorbească în dialogul platonician cu același nume, există o asemănare între cuvînt și conținutul intelectual pe care acesta îl exprimă. Cuvintele ar fi deci, potrivit acestei opinii, reluată neconținut în teoriile relative la limbă, o copie a lucrurilor sau, cel puțin, a chipului în care ele se oglindesc în mintea oamenilor. Reprezentanții acestei păreri erau convinși că solidaritatea cuvintelor cu înțelesul lor este dintre cele mai ferme. Dacă ținem însă seama de faptul, așa cum l-am stabilit mai sus, că cuvintele nu sînt solidare cu realitățile pe care le indică prin legături indisolubile, necum că ele ar fi aceste realități însele, putem spune atunci că ele sînt numai simboluri, semne substitutive ale acelor realități. Dacă apoi observăm că cuvintele se găsesc implicate într-un proces de neconținută transformare a înțelesului lor, putem adăuga că aceste simboluri nu sînt *date*, ci *produse*, nu atît impuse de natura lucrurilor pe care le exprimă, cît alese de inteligența omului care, prin mijlocirea lor, caută să aducă lucrurile sub stăpînirea lui intelectuală. Cuvintele și toate formele limbii sînt produsele uneia din activitățile spirituale ale omului. Un gînditor modern, citat și mai înainte, E. Cassirer, a putut deci încerca să încadreze problema lingvistică în criticismul kantian. Căci dacă Im. Kant a stabilit că conștiința nu

oglindește lumea fenomenelor, ci o construiește prin formele și conceptele ei, se putea pune întrebarea dacă limba nu este cumva un produs al aceleiași puteri creatoare a conștiinței, lucrînd cu mijloace apropiate și obținînd rezultate analoge? Kant s-a oprit asupra unuia singur din produsele activității creatoare a conștiinței, asupra cunoașterii științifice. În cunoașterea științifică, impresiile confuze primite prin simțuri se organizează, și ceea ce rezultă este tot un simbol, deoarece noțiunile elaborate de ea ar fi numai semnele substitutive ale unei realități pe care conștiinței nu-i este dat s-o atingă vreodată. Unii dintre savanții moderni au recunoscut mai demult caracterul simbolic al noțiunilor științifice. „Ceea ce caută fizicianul în fenomene, scrie la rîndul său Cassirer, este descrierea legăturii necesare dintre acestea. Dar descrierea rîvnită nu poate fi altfel adusă la împlinire, decît prin aceea că fizicianul nu numai că lasă în urma sa lumea impresiilor senzoriale, dar, pe cît se pare, se abate cu desăvîrșire de la acestea. Conceptele cu care el operează, spațiul și timpul, masa și forța, punctul material și energia, atomul și eterul, sînt «simboluri» libere, pe care cunoașterea le schițează, pentru a stăpîni lumea experienței sensibile și pentru a o privi în totalitatea ei ca pe un univers ordonat și legiferat, căruia însă în datele simțurilor și în chip nemijlocit nu-i corespunde nimic. Dar cu toate că o astfel de corespondență nu se produce — și poate tocmai pentru că ea nu se produce — lumea conceptuală a fizicii este deplin închisă în sine. Fiecare concept separat, fiecare imagine simbolică și fiecare semn seamănă cu verbul articulat al unei limbi semnificative, organizată după reguli fixe. Încă de la începuturile fizicii moderne, la Galilei, întîmpinăm comparația potrivit căreia «cartea naturii» este scrisă în limbă matematică și nu poate fi citită decît în scrierea cifrată a matematicilor. De atunci întreaga dezvoltare a științei exacte a naturii, orice progres al chipului ei de a pune problemele și al mijloacelor ei conceptuale au mers mîna în mîna cu o rafinare crescîndă a sistemului ei de semne¹. Știința și limba sînt pentru Cassirer numai unele din formele simbolice produse de spirit. Alături de ele, Cassirer distinge mitul și arta.

¹ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I. *Die Sprache*, 1923, p. 17.

Toate deopotrivă sînt, pentru acest gînditor, creații spirituale prin care lumea pasivă a simplelor *impresii* se eliberează în categorii felurite de *expresii*. Dar această operație a spiritului creator de cultură n-ar fi posibilă, dacă, pe lîngă celelalte categorii ale sale, spiritul n-ar poseda și categoria simbolului, adică aceea prin subsumare la care unele lucruri apar ca simboluri, adică drept semne substitutive ale unei alte realități. Și cu toate că E. Cassirer nu pronunță termenul hotărîtor, recunoașterea simbolului ca o categorie este neîndoielnică, în opera sa, atunci cînd notează : „Puterea și productivitatea semnelor mijlocitoare ar rămîne o enigmă, dacă ele nu și-ar împlînta ultima lor rădăcină într-o procedare spirituală originară, întemeiată în însăși esența conștiinței. Faptul că o dată unică și senzorială, cum este de pildă sunetul vorbirii, poate deveni purtătorul unei semnificații pur spirituale, nu este explicabil decît prin aceea că funcțiunea fundamentală a semnificării există înainte și operează înainte de punerea semnului particular, astfel încît ea nu se creează o dată cu aceasta, ci numai se fixează și se aplică într-un caz special.”¹

Pentru a preciza mai de aproape natura simbolului, după Cassirer, vom spune că acest gînditor îi conferă o dublă funcțiune. Evident, în simbolul lingvistic, științific, mitic și artistic se organizează impresiile confuze ale simțurilor și, în acest chip, ele le înlocuiesc pe acestea. Ar fi să pierdem înțelesul cuvintelor, dacă n-am menține vie reprezentarea că simbolul este un substitut, un „ceva” care înlocuiește pe un „altceva”. Înapoia „semnului” stă „semnificatul”; înaintea „expresiei” a trebuit să existe „impresia”. Originalitatea lui Cassirer stă însă în faptul că ne previne împotriva confuziei posibile dintre „simbol” și „copie”. Căci nici unul din simbolurile de care se ocupă nu vine să înlocuiască un conținut mintal gata constituit, în același fel în care o copie reproduce un model. Care ar fi sensul și utilitatea acestei reduplicări? Pentru ce ar exista știință și artă, religie și limbă, dacă simbolurile tuturor acestora n-ar fi decît repetarea unor conținuturi deplin încheigate în momentul în care ele apar? Scepticismul cu privire la valoarea simbolurilor culturii nu este totuși îndreptățit, deoarece în ele apare un plus creator față de impresiile pe care le-au absorbit, pentru a

¹ Op. cit., p. 41.

le face nu numai comunicabile, dar și pentru a le da formă și durată. „Tema limbii, scrie Cassirer, nu este să repete pur și simplu determinări și diferențieri, existente mai dinainte în reprezentare, ci să le expună pe acestea și să le facă cunoscute. Pretutindeni libertatea actului spiritual constă în luminarea haosului impresiilor sensibile, prin care acestea încep să dobândească pentru noi o formă consolidată. Numai în măsura în care ieșim în întâmpinarea impresiilor curgătoare și le prelucrăm, capătă ele, pentru noi, formă și durată. Această trecere în formă se împlinește în știință și limbă, în artă și mit după modalități diferite și potrivit unor principii variate ale prelucrării; toate coincid însă într-aceea că ceea ce apare pînă la urmă ca produs al acțiunii lor nu mai seamănă întru nimic cu simplul material de la care au pornit la început”¹. Vom reveni, în cursul cercetării noastre, asupra unora din aceste aserțiuni. Dar pînă atunci ne putem întreba dacă teoria lui Cassirer relativă la simbolurile culturii poate deveni o teorie generală a simbolului? Afirmatia că simbolurile nu înlocuiesc nici o dată un conținut mintal, necum o realitate obiectivă, mai dinainte constituite, nu mi se pare justificată. Desigur, cînd un medic constată un simptom particular și oarecum secundar, acesta înlocuiește fenomenul global al maladiei pe care începe să-l întrevadă. Nu se poate spune totuși că simbolul acesta înlocuiește un conținut mintal deplin încheșat, deoarece constatarea completă a boalei urmează abia să se desăvîrșească prin coroborarea ulterioară a mai multor altor simptome. Cînd însă un cartograf înseamnă pe harta lui mîrile și munții, căile de comunicație și localitățile etc., simbolurile lui înlocuiesc conținuturi mintale și chiar realități obiective deplin constituite mai dinainte. Desigur, aceste simboluri nu sînt copia lucrurilor pe care le semnifică. Două cercuri concentrice nu sînt chiar reproducerea perimetrului unui oraș. Dar cartograful care întrebuintează acest simbol, posedă deplin noțiunea orașului mai înainte de a o figura printr-un semn. Înaintea simbolului, conținutul mintal era constituit pe de-a-ntregul. Tot astfel, matematicianul care dă o anumită valoare simbolului algebric a sau chimistul care transpune în formulele lui un anumit proces, trebuie să posede noțiuni perfect clarificate despre acestea în-

¹ Op. cit., pp. 41—42.

inte de a le desemna prin semne substitutive¹. Toate aceste simboluri nu sînt nici duplicate, nici copii. Dar acțiunea punerii lor nu pornește totuși de la impresii vagi, ci de la cunoștințe precise, și anume de la o cunoștință analitică, prin care felurii specialiști amintiți au posibilitatea să izoleze un singur aspect al fenomenelor și să-l desemneze prin simbolurile lor privative. Se pare deci că teoria lui Cassirer asupra simbolurilor culturii nu poate deveni, cel puțin în acest punct, o teorie generală a simbolurilor.

Dar teoriile lui Cassirer ni se par a prezenta și alte dificultăți. Limba, știința, mitul și arta sînt, pentru acest gînditor, coordonate în același plan. Toate deopotrivă ar fi moduri de organizare, adică de unificare a impresiilor. Întocmai ca în întreaga tradiție a filozofiei, Cassirer legitimează aspirația spiritului de a depăși multiplicitatea aparențelor și de a atinge unitatea. Unitatea era însă, pentru vechii gînditori, *dată*: ea era unitatea ființei; în timp ce pentru Kant și neokantieni ea este neconținut *produsă*. Nu urmărește oare spiritul să elimine treptat contradicțiile dinlăuntrul experienței, să organizeze într-un fel din ce în ce mai coerent și mai unitar? Scopul acesta este comun limbii și artei, științei și mitului. Toate acestea își propun să ajungă la „o totalitate și conexiune obiectivă de sensuri și intuiții” (p. 14). Cînd vechii gînditori încercau să pătrundă dincolo de multiplicitatea modurilor la unitatea substanței, ei socoteau realitatea substanței ca ceva dat cu anterioritate. Unitatea substanței, afirmau ei, se despică în multiplicitatea modurilor numai atunci cînd cea dintîi intră în contact cu spiritul. Rămînem deci în intenția vechilor gînditori, socotind că modurile în care apare substanța ar putea fi concepute ca niște substitute ale acesteia, ca niște simboluri. Simboluri sînt și creațiile culturii, pentru Cassirer, dar nu pentru că înlocuiesc unitatea dată a ființei, și cu atît mai puțin

¹ Cazul sistemelor de semne științifice și, în special, acela al formulelor chimice a fost discutat de Cassirer, care scrie: „Formulele chimice nu desemnează corpurile drept ceea ce sînt ele în mod esențial, și așa cum ni se oferă prin simțuri, ci ca o implicație de «reacții» posibile și conexiuni cauzale”. În consecință, formulele chimice n-ar mai cuprinde nimic „din ceea ce ne face să cunoaștem observația directă și percepția sensibilă” (p. 45). Este adevărat că față de corpul dat, în observația neștiințifică, simbolul chimic reprezintă un substitut analitic și privativ (v. mai sus), dar acest substitut nu face decît să transcrie observațiile făcute în laborator.

unitatea ei substanțială. ci pentru că organizează impresiile multiple și confuze ale simțurilor și, o dată cu aceasta, marchează etapele și ajută spiritul în drumul lui progresiv către unificarea experienței. „Unificarea, obținută prin semn, este în același timp o privire aruncată în urmă și una înainte. Ea așază o limită terminală relativă, care cuprinde în același timp o invitație pentru pășirea mai departe și deschiderea unui drum pentru progresele viitoare. În special istoria științei ne oferă ilustrări felurite ale acestei stări de lucruri, arătându-ne ce însemnătate are pentru rezolvarea unei probleme anumite sau a unui grup de probleme aducerea lor la o «formulă» clară și fermă”¹. Pentru gânditorii din tradiția platonicească și carteziană, unitatea este anterioară multiplicității; multiplicitatea aparențelor sau modurilor se substituie unității de idei sau substanței: un motiv pentru care lucrurile multiple ar putea fi înțelese ca simbolurile substanței sau ideii unice. Pentru gânditorul neokantian, anterioară este însă multiplicitatea impresiilor senzoriale, iar unitatea experienței se construiește treptat, prin intermediul simbolurilor culturii.

Coordonându-le în același plan ca moduri paralele de organizare a experienței, pe care o ajută să se unifice în mod progresiv, Cassirer n-a studiat și raporturile pe care le întrețin între ele feluritele simboluri ale culturii. Sînt aceste moduri deopotrivă de valabile? Nu cumva istoria spiritului arată pe unele din ele cedînd în fața altora? Nu se pot semnala oare, în decursul timpului, comunicări între feluritele simboluri ale culturii și anumite influențe ale unora asupra altora? Oare între aceste simboluri nu există decît o deosebire a principiilor care au călăuzit producerea lor? Istoria spiritului ne arată, de pildă, că gîndirea științifică n-a putut progresa decît respingînd reprezentările mitice despre lume. Limba păstrează și azi urma intuiției mitice, ca d.p. în genul substantivelor, după cum unele din particularitățile ei au putut produce mituri. Dar dacă se poate constata în dezvoltarea limbilor o înaintare neconținută către formele abstracte ale exprimării, trebuie să admitem aici o influență a reprezentărilor inteligenței teoretice asupra evoluției limbilor. Nu este probabil apoi că arta și religia sînt numai forme de organizare a experienței, diferențiate după principiile care conduc această organizare. Dacă a:

¹ *Op. cit.*, pp. 45—46. \

fi așa, ar trebui să existe grade de organizare progresivă a imaginii lumii în feluritele simboluri artistice și religioase, după cum există un progres al cunoașterii științifice. Lucrul nu este de loc sigur. Dacă luăm bine seama, teoriile lui Cassirer combină într-un mod destul de curios vechi teme ale intelectualismului cu unele poziții ale antiintelectualismului mai nou. În prezentarea simbolurilor culturii ca forme deosebite ale organizării experienței recunoaștem pozițiile intelectualismului care nu o dată a înfățișat toate creațiile culturii, chiar religia și arta, ca pe niște modalități variate ale inteligenței. Dar în prezentarea lor ca forme paralele, închise în sine, și în refuzul de a le ierarhiza, de a stabili valoarea relativă a chipului lor de a prezenta o imagine a lumii, identificăm ceva din scepticismul unor gânditori mai noi față de știință.

Dar poate neajunsul cel mai mare al felului în care Cassirer coordonează în același plan feluritele simboluri apare atunci când vedem că limba este prezentată ca o simplă formă paralelă cu arta, cu știința, cu mitul. Adevărul este însă că artă, știință, mit nu pot comunica decât prin mijlocirea limbii și nu se pot lipsi de simbolurile ei. Este sigur că gândirea teoretică trebuie să lupte cu obstacolele scoase în calea ei de limbă, și că progresele ei sînt condiționate de eliminarea prejudecăților și iluziilor legate de formele curente ale exprimării. Dar după ce izbutește în opera de denunțare și îndepărtare a erorilor izvorîte din implicațiile limbii, gândirea teoretică nu face decât să propoasească într-o formă lingvistică nouă. Tot astfel arta, deși trage mai multe foloase din virtualitățile limbii, în alte rînduri are de asemenea de luptat cu elementul ei inert, cu semnificațiile ei concrete pălite, cu asociațiile practice ale cuvintelor ei. Dar când artistul ajunge să întrecă aceste greutăți și să obțină o formă mai vie și mai pură, el a elaborat tot o formă a limbii. După o comparație renumită a lui W. v. Humboldt, nici una din creațiile culturii nu poate depăși limba, tot așa cum nimeni nu se poate dezbăra de trăsăturile figurii sale. Simbolurile limbii nu pot fi deci paralele cu acele ale științei, ale mitului și ale artei. Ele alcătuiesc de fapt o clasă supraordonată, generală. Știința, arta și mitul sînt în primul rînd forme de limbă, moduri ale expresiei. Este necesar deci să stabilim natura simbolului lingvistic, înainte de a încerca să precizăm felul particular al oricăruia din celelalte simboluri ale culturii.

Orice comunicare nu este posibilă decît printr-un simbol. Printre simboluri, cele lingvistice, adică, în primul rînd, cuvintele vorbite și scrise și contextele lor, alcătuiesc genul unei spețe, o clasă dintr-o grupare mai largă. Pentru a determina deci natura simbolului lingvistic este necesar să-l comparăm, mai întîi, cu celelalte simboluri cu care se întrunește în unitatea aceluiasi gen și să stabilim caracterele lor comune și cele deosebitoare. Rezultatul acestei comparații va fi că se cuvine a lărgi clasa simbolurilor lingvistice cu mult dincolo de limitele care i se recunosc de obicei.

Toate simbolurile sînt percepții particulare, provenind de la un sunet, de la un gest, de la o formă sau o figură, de la o culoare sau o poziție în spațiu etc. Toate aceste percepții particulare sînt asociate, în unitatea simbolului, cu o semnificație; ele sînt adică realități semnificative, „ceva“ pus în locul „altcuiva“, substitute. Spunem că simbolurile sînt, în primul rînd, percepții particulare, iar nu realitățile „obiective“ de la care primim aceste percepții, deoarece „ceva“ nu devine un simbol decît atunci cînd el este angrenat într-un circuit care trece prin conștiința noastră. Un sunet trebuie emis și *auzit*, o formă trebuie desenată și *văzută*, pentru a deveni simboluri. Simbolul nu există deci decît pentru o conștiință care îl înregistrează. Caracterul acesta este comun tuturor simbolurilor. Dar simbolurile sînt uneori nu numai înregistrate, dar și produse; pentru a deveni simbolic, un sunet trebuie nu numai auzit, dar și *emis*, o formă trebuie nu numai văzută, dar și *desenată* și, anume, emise sau desenate pentru a fi auzite sau văzute, adică într-un fel care să ne facă a înțelege că au fost emise sau desenate pentru a fi auzite sau văzute. Aceste din urmă caractere sînt proprii simbolului lingvistic. Simbolul lingvistic nu ia naștere deci decît în unitatea unui circuit comunicativ (F. de Saussure). Spunem „circuit“ și nu simplă linie „unidirecțională“ de legătură, deoarece în unitatea comunicării producătorul poate deveni receptor de simboluri și receptorul producător. Totuși, această din urmă condiție nu este indispensabilă, deoarece există emisiuni care nu primesc răspuns, fără ca prin aceasta comunicarea să fi fost împiedicată a se produce. Analiza scoate în evidență, așadar, următoarele caractere ale

simbolului lingvistic : 1. o percepție, 2. semnificația acestei percepții, 3. o cauză activă a percepției, adică un producător de semne, 4. conștiința producătorului că semnul său va fi recepționat ca semn, 5. conștiința receptorului că semnul înregistrat a fost emis ca semn.

Între simbolul nelingvistic și simbolul lingvistic există o asemănare provenind din faptul că amîndouă sînt percepții asociate cu o semnificație. Un gest, o exclamație, un simptom medical, un început de probă judiciară, ca și un număr, o propoziție scrisă sau vorbită, sînt deopotrivă, pentru acel care le înregistrează, percepții semnificative, simboluri în înțelesul cel mai larg al cuvîntului. Dar între simbolul nelingvistic și lingvistic există deosebirea că pe cînd cel dintîi nu este produs în vederea comunicării și nici recepționat ca un fapt de comunicare, aceste din urmă caractere aparțin într-un mod necesar oricărui simbol lingvistic. Absența sau prezența acestor caractere fac ca aceeași percepție semnificativă să apară cînd ca un simbol nelingvistic, cînd ca unul lingvistic. Astfel, un bolnav care geme în singurătate produce un simbol, totuși nu unul lingvistic. Dacă însă bolnavul geme pentru a se face auzit, atunci sunetul pe care el îl scoate este un simbol lingvistic. În acest din urmă caz, sunetul este un simbol lingvistic chiar dacă n-a fost efectiv auzit de nimeni, deoarece noi ne putem reprezenta pe cineva care, auzindu-l, îl-ar fi putut înțelege ca pe un mijloc al comunicării. Am văzut, în adevăr, că există comunicări care nu primesc răspuns. Lipsa răspunsului poate proveni însă fie din faptul că receptorul nu dorește să răspundă, fie din aceea că el este absent.

Toate simbolurile, atît cele nelingvistice cît și cele lingvistice, sînt, în primul rînd, percepții auditive și vizuale. Exclamația și gestul, cuvîntul vorbit sau scris, formulele științifice sau semnalizările tehnice, un simptom medical, cum ar fi un accident observat pe epidermă sau un sunet perceput prin auscultație, un document juridic, așa-zisul „limbaj“ al florilor sau culorilor etc., țin fie de ordinea percepțiilor vizuale, fie de aceea a percepțiilor auditive. Abia dacă percepțiile tactile pot furniza unele simboluri, ca d.p. în „palpația“ medicului sau în manifestarea de simpatie sau de răceală, de bunăvoință condescendentă sau de orgoliu disprețuitor cu care unii oameni știu să cuprindă mîna celor care le-o întind. Percepțiile termice sau olfactive joacă un rol aproape numai în simptomatologia medicală. Nu se cunoaște

însă nici un caz în care percepțiile gustative să fi dat naștere unui sistem chiar primitiv de simboluri. Filozofii s-au întrebat uneori, care să fie motivul pentru oare mai cu seamă percepțiile auditive și cele vizuale intră în sinteza simbolică. „Senzațiile de odorat și gust, scrie Renouvier, nu posedă un număr suficient de mare de varietăți distincte, care să poată fi produs și reprodus după voință. Singur tactul poate înlocui, pînă la un anumit punct, vederea, și anume atunci cînd se aplică aceluiași obiecte ca și aceasta, adică formelor întinderii. Presiunile și loviturile au servit, în unele cazuri rare, pentru a comunica cu orbi-surdo-muți din naștere”¹.

Interesant este de observat, mai departe, că, în cadrul simbolurilor lingvistice, cu toate că semnul poate să aparțină ordinei percepțiilor auditive sau celor vizuale, există posibilitatea înlocuirii unei ordine prin alta. Astfel, scrisul, așa cum îl practicăm astăzi, este un sistem de semne vizuale care înlocuiesc semnele auditive ale vorbirii. Scrisul este deci o structură de semne cu două planuri: fiecare cuvînt scris și citit semnifică un cuvînt pronunțat și auzit, iar acesta „altceva”, un *quid* deosebit de cuvîntul însuși. Nu totdeauna a fost însă așa. Trecerea de la scrierea figurativă la cea alfabetică s-a produs prin intercalarea simbolurilor auditive între cele vizuale și semnificațiile lor. Această transformare, produsă de munca lentă a secolelor, s-a reprodus uneori prin inițiativa unui singur inventator. Astfel, alfabetul orbilor înfățișează cazul unei înlocuiri a simbolurilor auditive prin simboluri tactile. Un caz deosebit al unei substituții de semne îl înfățișează alfabetul surdo-muților. Dar aici substituția s-a produs în interiorul aceleiași ordine de percepții: literele *văzute* ale alfabetului au fost înlocuite prin gesturi *văzute*. S-a arătat adeseori care au fost cîștigurile obținute prin aceste substituiri de semne. Numărul redus de litere, semnificînd sunetele vorbirii, nu numai că a simplificat operația scrierii, dar i-a dat posibilitatea să simbolizeze conceptele mai generale ale inteligenței, acele care nu subsumează nici un obiect figurabil, cum și orice idee nouă care ar putea intra în cercul experienței.

Facultatea semnului de a semnifica „altceva” decît el însuși este o trăsătură comună simbolurilor lingvistice ca și celor nelingvistice. Dacă ne întrebăm însă în ce constă acest „altceva”,

¹ Ch. Renouvier, *op. cit.*, p. 92.

întîmpinăm o nouă deosebire esențială între cele două clase de simboluri. Un simbol nelingvistic este o percepție particulară care semnifică o stare particulară. Geamătul unui bolnav solitar, gestul de mînie al cuiva, expresia figurii sau atitudinea corpului său semnifică deopotrivă feluri particulare de a fi, de a simți sau de a face ale persoanei respective. Spiritul receptorului trece direct de la semn la semnificația lui, fără să mai fie nevoie să ocolească prin conștiința mijlocitoare a unui concept. Trece-rea aceasta este obligatorie pentru orice simbol lingvistic. Orice simbol lingvistic este sinteza unei percepții particulare cu un concept. Cînd cineva pronunță cuvîntul „masă“, el nu înțelege o masă anumită ci conceptul ei general. Chiar atunci cînd, aflîndu-se în fața unui obiect individual, îl denumește „masă“, el știe că termenul întrebuintat convine tuturor indivizilor din aceeași clasă, speciei lor întregi, conceptului lor. În faza de învățare a limbii, atunci cînd insul pornește de la experiența unor lucruri individuale pentru a afla numele lor, simbolul lingvistic este sinteza unei percepții cu un obiect individual și cu specia lui. Cîtva timp, sinteza aceasta pare destul de solidă, deoarece pronunțarea sau auzirea oricărui cuvînt trezește împreună cu conștiința unui concept general și reprezentarea obiectului individual cu care s-a asociat mai întîi sau care servește de obicei să-l ilustreze. Uneori reprezentarea obiectului individual ia forma evanescentă și schematică a acelor „imagini generice“, despre care vorbește Th. Ribot¹. De cele mai multe ori însă, și totdeauna în cazul termenilor foarte abstracti, cum ar fi „energie“, „natură“, „virtualitate“, „drept“, „societate“, orice reprezentare mai mult sau mai puțin individuală dispare din sinteza simbolică, simbolul lingvistic rămînînd simpla sinteză a unei percepții cu un concept. Interesant este de observat cum această simplificare a simbolului lingvistic, prin îndepărtarea oricărei reprezentări individuale, a lăsat urme în istoria limbilor. Îi datorăm astfel lui A. Meillet observația că pe cînd în cele mai multe din limbile moderne avem, de pildă, un cuvînt general pentru „lup“ (*loup*, *Wolf* etc.), în vechile limbi indo-europene, sanscrita, greaca, latina (dar și în majoritatea limbilor slave de azi) nu găsim nimic corespunzător acestui termen. Latinii, bunăoară, nu cunosc cuvîntul decît cu o anumită desinență casuală (*lupus*, *lupi*, *luporum*, *lupos* etc.), prin urmare ca pe un membru

¹ Th. Ribot. *L'évolution des idées générales*, p. 99 și urm.

al unei prepoziții, adică cu un element în plus în sensul determinării lui individuale. Desigur, ceea ce au reușit cuvintele nominale să obțină pentru ele, n-au izbutit niciodată verbele, care n-au ajuns să se detașeze de conjugare; n-au putut să se dezbare de formele care le „realizează într-un chip particular”¹. Ingenioasa paralelă stabilită de Meillet ne permite să identificăm dincolo de formele comparate o fază în care simbolul lingvistic păstrează urma unor reprezentări individuale și o fază în care, această urmă fiind îndepărtată, simbolul lingvistic devine sinteza pură a unei percepții cu un concept.

Ne-am ocupat pînă acum numai de cuvîntul izolat în funcția lui de semnificare a unui concept unic. Inteligența omului, și mai cu seamă sensibilitatea și afectivitatea lui, nu operează însă numai cu concepte discontinue între care stabilește relații. Inteligență, sensibilitate și afectivitate sînt mai degrabă funcțiuni continue. Ideile, senzațiile și sentimentele se găsesc incluse într-un proces de transformare neîncetată, au o anumită instabilitate care le face să se nuanțeze neînterupt, se asociază sau se despart provocînd configurații inedite; trecerile de la o stare la alta nu se fac prin delimitări precise, ci prin degradări insensibile de tonuri. Cum poate fi oare exprimată continuitatea vieții interioare prin sistemul discontinuu al semnelor lingvistice? A. Cournot, care își pune această întrebare, compară deci acțiunea vorbirii și a scrierii cu „lucrarea artistului în mozaic, căruia nu-i este dat, pentru a copia un obiect luat din natură sau un tablou obișnuit, decât un asortiment de pietre avînd o colorație și dimensiuni determinate de mai înainte. Este limpede că acest artist nu va putea reproduce decît în chip aproximativ culorile și contururile obiectelor asupra cărora se exercită talentul său de imitație”². O comparație provizorie pe care un gînditor ca A. Cournot, unul din aceia care, într-o epocă dominată de o psihologie senzualistă și asociativă, și-a pus cu mai multă luciditate problema continuității, o va depăși îndată.

Întrebarea relativă la chipul în care continuitatea vieții interioare poate fi exprimată prin discontinuitatea semnelor lingvistice este oarecum o falsă problemă, deoarece limba nu este nicidecum un sistem discontinuu. Îi datorăm lui F. de Sauss-

¹ A. Meillet, *Le Caractère concret du mot* (1922), în *Linguistique historique et linguistique générale*, II, 1930, p. 9 și urm.

² A. Cournot, *Essai sur les fondements de nos connaissances*, p. 314.

sure, unul din creatorii lingvisticii generale moderne, observația că orice expresie aparține unei îndoite serii solidare de cuvinte, dintre care una este *sintagmatică* și cealaltă *asociativă*¹. Intuirea sensului unui cuvânt, adică trecerea de la percepția lui senzorială la semnificația lui conceptuală, este intuirea unei diferențe, a unei anumite opoziții care fixează locul cuvântului respectiv în interiorul seriei lui sintagmatice și asociative. Expresii precum „reciti“, „contra tuturor“, „viața omenească“, „dacă va ploua“, „mă voi gândi“, sînt expresii sintagmatice, adică înlănțuiri solidare în care fiecare cuvânt își primește înțelesul din presiunea pe care celelalte o exercită asupra lui. Sintagmele nu sînt deci juxtapuneri sau însumări de cuvinte, așa cum o presupune comparația vorbirii cu lucrarea artistului în mozaic, ci sinteze. Folosind simbolurile operative ale aritmeticii, Saussure are dreptate să observe că sintagma „reciti“ nu poate fi reprezentată prin „re+citi“ ci prin „re×citi“. Dar cuvîntul aparține și unei serii sau, mai exact, unor multiple serii asociative². Cuvîntul „reciti“ aparține, mai întîi, seriei flexionare : „recitesc, recitești, recitim, reciteam, recitisem etc.“. El aparține, în al doilea rînd, seriei tuturor cuvintelor cu același prefix : „reflecție, recreație, rezolvare, revedere, reclamație etc.“. El aparține, apoi, seriei cuvintelor cu prefix identic și cu variații în rădăcină : „recitare, recitare, recitativ etc.“. El mai aparține seriei expresiilor cu înțeles identic : „citi din nou, citi încă o dată, citi pentru a doua (sau pentru a multiplă) oară etc.“. El aparține, în fine, cuvintelor cu înțeles apropiat : „revedea, repeta, relua, reveni etc.“. Cine pronunță cuvîntul „reciti“, fixează deci o nuanță care nu devine posibilă decît prin opoziție cu toate celelalte cuvinte de care cuvîntul se leagă înlăuntrul amintitelor seriei asociative, prezente deopotrivă în memorie și lucrînd într-un fel oarecare asupra termenului pronunțat. A vorbi înseamnă nu numai a unifica sintagme, dar și a deosebi într-o numeroasă materie asociativă. Prezența seriilor asociative este resimțită ori de cîte ori „căutăm“ un cuvînt ; îl alegem adică dintr-o multiplicitate virtuală, după cum acțiunea lor subconștientă se afirmă în cazurile greșelilor de limbă prin

¹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et Albert Sechehaye, 1931, v. în special p. 172 și urm. și p. 176 și urm.

² „Un termen dat, scrie F. de Saussure, este centrul unei constelații, punctul către care converg alți termeni coordonați, a căror sumă este indefinită.“ (*Op. cit.*, p. 174.)

neatenție, așa-zisele „*lapsus linguae*” (ca atunci d.p. când spunem „reparație” în loc de „recreație”, desigur pentru că cele două cuvinte aparțin seriei cuvintelor cu același prefix și, poate, seriei cuvintelor cu înțelesuri apropiate). F. de Saussure socotește că deosebirea de căpetenie dintre seriile sintagmatice și cele asociative provine din aceea că primele marchează raporturi *in praesentia*, pe când cele din urmă raporturi *in absentia*. Această deosebire nu mi se pare însă justificată, deoarece, după cum o arată toată analiza de mai sus, asociațiile sînt și ele într-un fel oarecare prezente, fie chiar numai în subconștient. Pe de altă parte, deosebirea dintre seriile sintagmatice și cele asociative nu este absolută nici dintr-un alt punct de vedere, și anume din acela că o sintagmă nu ne apare, ca atare, decît în lumina unor asociații posibile. Dacă „reXciti” este pentru noi o sintagmă, lucrul se datorește faptului că o sintagmă asemănătoare apare o dată cu toate cuvintele cu același prefix (recitare, recitativ, revedere, reclamație etc.), de care cel dintîi se leagă prin raporturi asociative. Dacă ar dispărea din limbă toate cuvintele cu prefixul „re”, în afară de „reciti”, acesta din urmă nu ne-ar mai apărea ca o sintagmă. Distincțiile lui F. de Saussure nu mi se par deci absolut riguroase, dar meritul lui rămîne incontestabil pentru a fi pus în lumină caracterul continuu al sistemului lingvistic.

Este remarcabil că atîtea decenii înaintea constituirii lingvisticii generale moderne, un cercetător ca A. Cournot, care nu venea de la lingvistică, ci de la științe exacte și de la filozofie și care avea de luptat cu greutățile psihologiei senzualiste și asociative a vremii sale, înțelege totuși caracterul relativ continuu al limbii și își dă seama și de condițiile care îi asigură acest caracter. Limba poate ajunge să exprime oarecum continuitatea vieții interioare, mai întîi grație faptului că simbolurile ei „nu au o valoare fixă, determinată, ca aceea a fiecărei cifre”. Cele mai multe cuvinte au o multiplicitate de înțelesuri, pe care lexicografii le notează deopotrivă. Am spune că vagul relativ al semnificațiilor limbii favorizează expresia continuității. Indeterminarea relativă a termenilor se compensează totuși prin influențarea lor reciprocă în unitatea contextului. Preciziunea obținută pe această cale nu este însă aceea a conceptelor discontinue și univoce, ci tocmai a totalurilor vii. „Reacțiunea mutuală între elementele vorbirii” îl

face pe Cournot să modifice prima lui companație și să apropie limba mai degrabă de acel artist în mozaic, care „vrînd să reprezinte o floare sau orice alt obiect, astfel cum există în natură sau cum imaginația lui îl concepe, ar avea la dispoziție, în loc de fragmente cu o culoare fixă, fragmente cu o colorație schimbătoare, capabile să ne impresioneze deosebit după reflexele și contrastele tonurilor din preajmă, astfel că abilitatea artistului ar consta în faptul de a le dispune în așa chip încît din reflexele lor mutuale și din contrastele lor să rezulte pe cît e posibil nuanțele proprii obiectului imitat”¹. Crearea unor termeni noi, întrebuintarea metaforică a cuvintelor, sînt celelalte mijloace, la care s-ar putea adăuga acțiunea oratorică, adică intonația, ritmul și viteza debitului, prin care instrumentul lingvistic poate deveni apt pentru expresia vieții lăuntrice. Analiza acestor mijloace ne-ar duce departe de obiectul acestor pagini. Revenim la natura simbolului lingvistic.

Cine definește simbolul lingvistic ca un fapt de comunicare, trebuie să se întrebe de ce fel de comunicare este vorba. Căci există oarecum două feluri de comunicări, care nu apar de altfel niciodată izolate, ci totdeauna în colaborare, dar cu o dozare deosebită a fiecăreia din ele. Există o comunicare *de sine* și o comunicare *pentru alții*, o intenție *reflexivă* și una *tranzitivă* a comunicării². Vorbitorul sau scriitorul comunică un conținut mental al său și îl comunică pentru a se face înțeles, adică pentru alții. Nu există nici un caz în care faptul de comunicare lingvistică să manifeste una singură din aceste intenții. Desigur, delirul unui bolnav exprimă o stare interioară, fără intenția de a o face comunicabilă altora. Dar delirul bolnavului nu este un fapt lingvistic; un medic îl poate considera ca pe un simplu simptom, adică drept un simbol lingvistic. De la această limită înainte, orice manifestare lingvistică asociază cele două intenții, deși un observator poate izola pe una singură din acestea, pe care o consideră atunci ca pe un simbol nelingvistic. Așa, de pildă, un psiholog poate asculta o persoană cercetată în laboratorul său, nu pentru a primi comunicarea conținutului mental pe care aceasta îl formulează, ci pentru a afla ceva despre starea de spirit a vorbitorului. Ba chiar.

¹ A. Cournot, *op. cit.*, p. 21.

² Asupra acestei distincții, v. și lucrările mele *Arta și frumosul*, 1931, p. 25 și urm., *Estetica*, ed. III, p. 25 și urm., *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 15 și urm.

fără a fi psiholog profesionist, oricine a luat cel puțin o dată această atitudine care alunecă dincolo de înțelesul voit al comunicării, la un alt înțeles, nevoit de vorbitor, și care ne informează despre felul lui de a fi și de a simți. În aceste cazuri însă, și pentru momentul în care ne punem în această atitudine, manifestarea verbală a persoanei observate a pierdut caracterul de simbol lingvistic, devenind simptom.

În adevăratul simbol lingvistic, existînd ca atare atît în intenția producătorului său ca și în aceea a receptorului, comunicarea de sine și pentru alții cooperează, dar cu o dozare felurită în efectul total. Cine pronunță un „loc comun“, una din acele asociații tipice și curente de idei, face o comunicare destul de limpede, dar se manifestă pe sine într-un chip cu totul palid. Un poet însă se exprimă pe sine cu mai multă forță, dar tocmai pentru acest motiv comunicarea sa este mai greu de cuprins. Cele două intenții ale faptului de comunicare stau într-un raport de inversă proporționalitate, preocuparea de a se exprima pe sine diminuînd posibilitatea de a se face înțeles de alții și dimpotrivă.

Putem să ne referim la această dialectică internă a comunicării, pentru a găsi un răspuns la problema discontinuității și continuității vorbirii, problema lui Cournot. Cine vrea să se facă înțeles, este ținut să analizeze nu numai ideile, dar și exprimarea sa. Inteligența sesizează mai bine termenii discontinui și acei care se unesc dinafară. Lucrul este atît de adevărat încît în judecata cea mai limpede, în judecata copulativă, aceea care unește un subiect cu un predicat prin intermediul verbului „a fi“, copula este un cuvînt care și-a pierdut aproape înțelesul¹. Cine pronunță propoziția : „omul este mamifer“, nu leagă vreo idee de verbul *este*, acesta avînd singurul rol de a uni celelalte două cuvinte și de a subordona pe unul celuilalt. Legătura operează aici între termeni izolați : între aceștia nu există nici un mediu sesizabil al unificării, nici o continuitate simțită. Am putea spune că în propozițiile de tipul celei de mai sus, în propozițiile perfect analitice, făcute anume pentru a fi transmise, legătura sintagmatică este aproape desființată. În „omul este mamifer“, cuvintele nu își aruncă reflexe reciproce, înțelesul fiecăruia nu se precizează prin presiunea celor-

¹ Cf. J. Vendryès, *Le Langage*, 1921, p. 146 : „În limbile indo-europene, copula este în genere un vechi verb autonom, vidat de sensul său propriu“.

lalte asupra lui. Limba este deci discontinuă în măsura în care dorește mai cu seamă să opereze o comunicare pentru alții. Dimpotrivă, atunci când vorbitorul tinde la expresiunea de sine, termenii intră în fuziune, raporturile sintagmatice se reconstituie și, o dată cu aceasta, exprimarea ia o formă continuă. Comparați propoziția „omul este mamifer” cu propoziția „cerul serii se întunecă treptat”. Nici unul din cuvintele acesteia nu are un înțeles deplin dacă îl considerăm izolat, ci numai dacă îl înregistrăm în legătură cu fiecare din celelalte. Să observăm primul cuvânt al acestei propoziții : *cerul*. În unitatea sintagmatică care îl cuprinde, *cerul* nu capătă înțelesul lui complet, decât dacă îl punem în legătură cu toate cele care îi urmează. Este vorba adică, aici, de un *cer*, care este al *serii*, și care se *întunecă*, și anume *treptat*. Fiecare din aceste trei cuvinte este, după înțelesul lui, un atribut al celui dintâi și toate deopotrivă pentru fiecare din ele. Dar o astfel de propoziție, posedînd o continuitate evidentă, nu este făcută numai pentru a comunica altora un conținut mintal, dar și pentru a comunica reacțiunea de sensibilitate a celui care o pronunță. Simbolurile lingvistice gravitează deci către polul discontinuității sau al continuității, după cum sînt dominate de una sau alta din cele două intenții care cooperează în orice fapt de comunicare.



Definiția simbolului lingvistic ca sinteza unei percepții cu un concept pune două probleme față de care trebuie să oștigăm o poziție ; natura simbolului lingvistic ar rămîne altfel obscură. Am întîmpinat pe cea dintîi dintre aceste probleme atunci cînd, discutînd tezele neokantiene cu privire la simbol, am văzut care sînt dificultățile înțelegerii tradiționale a simbolului ca copia unui concept preexistent. În lungul trecut al filozofiei limbii, nu rareori a fost reprezentată vederea potrivit căreia cuvîntul nu este decât învelișul conceptului gata făcut, mai înainte ca operația exprimării lui să se producă. Pe o astfel de temelie a încercat Leibniz să construiască o limbă universală de simboluri cu o valoare determinată și invariabilă, o *characteristica universalis*, în care toate ideile simple să fie notate printr-un semn sau un număr de ordine și toate combinațiile existente sau posibile dintre idei să fie exprimate prin conexiuni

între semnele lor. Este adevărat că așa-zisa caracteristică universală este concepută de Leibniz nu numai ca o algebră generalizată, dar și ca o artă a judecății și invențiunii, *ars judicandi et inveniendi*, dar virtutea aceasta ea nu și-o dobîndește decît grație faptului că, cel puțin într-o primă fază, semnul este învelișul exterior al conceptului preexistent. Față de această părere, lingvistica generală neokantiană, așa cum o reprezintă E. Cassirer, aduce precizarea că cuvîntul nu găsește conceptul gata făcut, ci contribuie să-l precizeze. Înaintea cuvîntului nu stă conceptul, ci impresia vagă, pe care cuvîntul are tocmai rolul s-o ridice la valoarea durabilă a conceptului, ba chiar să deschidă drumuri noi progreselor inteligenței.

Ea este împărtășită și de un filozof ca Benedetto Croce, pentru care expresia este actul în care se luminează și se eliberează o impresie, o teză a cărei amintire răsună uneori în considerațiile lui Cassirer. Dar cu toate că această vedere ni se pare în genere justă și confirmată de observația limbii, în care cuvintele noi precizează intenții ale cugetării rămase obscure înainte de asocierea lor cu un semn, valoarea acestei teorii nu este de loc liberă de obiecții. Iată, de pildă, cazul renumitului tablou al lui Mendeleiev. Acest tablou cuprinde o clasificare a tuturor corpurilor chimice simple, cunoscute sau încă nedescoperite, numite sau care își așteaptă un nume. Conceptul fiecăruia din corpurile prevăzute de Mendeleiev este precizat prin însăși situarea lor în tablou, dar numirea lor, simultană cu descoperirea lor în natură, este un fapt ulterior. Se va spune poate că înainte ca descoperitorii lor să le fi dat nume, Mendeleiev le desemnase printr-un simbol, astfel că actul denumirii, executat de descoperitori, n-a făcut decît să înlocuiască un simbol prin altul. Este evident însă că Mendeleiev n-a ajuns la precizarea conceptului corpurilor nedescoperite abia prin denominația lor, ci că acesta a venit să se adauge actului intelectual care, grație altor procedee, ajunsese să posede conceptele corpurilor nedescoperite. De nenumărate ori, de altfel, în cursul lucrărilor științifice, dobîndim convingerea că actul denominației este ulterior actului concepției. Se spune că concepția se luminează prin denominație, și afirmația este adeseori adevărată. Totuși, tocmai în cazul limbii științifice, cuvîntul nu luminează și nu relevă totdeauna conceptul, ci adeseori îl ascunde și-l întunecă. În multe cazuri, avînd un cuvînt la îndemînă, ne dispensăm să examinăm fondul concepțiilor noastre,

și luorarea științifică consistă tocmai în încercarea de a îndepărta paravanul termenului consacrat, pentru ca, dincolo de el și împotriva lui, să ajungem la o înțelegere nouă și mai adevărată a lucrurilor. Examinarea tezei neokantiene ne pune deci în fața unui nou dualism. Căci simbolul lingvistic fiind totdeauna sinteza unui semn perceput cu un concept, se cuvine să adăugăm că această sinteză se produce, uneori, între un semn și un concept creat odată cu semnul lui și, alteori, între un semn și un concept existent mai dinainte. Acest din urmă caz este adeseori acel al limbii științifice.

A doua problemă în fața căreia trebuie să ne oprim este aceea a afinității semnului cu conceptul sau a eterogeniei dintre semn și concept. Teza cea mai veche este aceea a afinității. În adevăr, cum ar putea ajunge un semn să denumească un lucru sau o idee, dacă între acestea n-ar exista o anumită asemănare. Încă din Antichitate s-a emis părerea că limbile s-au dezvoltat fie din exclamații primitive, fie din acțiunea imitației fonice a obiectelor. În ambele cazuri însă, cuvintele ar fi duplicatul sonor al unor stări interioare sau al unor obiecte externe. În acest înțeles puteau vorbi stoicii despre o *similitudo rei cum sono verbis*. Mai târziu s-a format opinia că toate limbile cunoscute s-au dezvoltat dintr-un număr de rădăcini duplicate fonetice, și nu puțini au fost cercetătorii care s-au străduit să reconstituie această limbă primitivă a umanității, *lingua adamica*¹.

Dacă limba ar fi fost însă o corelație de simboluri fonetice și, mai cu seamă, dacă ea și-ar fi păstrat totdeauna acest caracter, facultatea ei expresivă ar fi rămas cu totul redusă. Căci există obiecte și, mai cu seamă, idei care nu pot fi în nici un chip figurate prin sunetele vorbirii. Apoi, după cum ne-au arătat-o analizele de mai sus, reprezentarea obiectului individual nu există totdeauna și, în tot cazul, tinde să fie eliminată din simbolul lingvistic, încât intenția imitativă a limbii sau nu se manifestă de loc, sau este îndepărtată treptat. Oricum, în faza actuală a limbilor, semnul lingvistic pare cu totul arbitrar². Este principiul la care se oprește F. de Saussure.

¹ O istorie generală a teoriilor asupra limbii în E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 55—122.

² Acest caracter al cuvintelor limbii este remarcat și de I. P. Pavlov, care observă că al doilea sistem de semnalizare, cuvântul, este lipsit de proprietățile concrete ale obiectului pe care-l semnalizează.

„Ideea de «soră», observă acesta, nu este legată prin nici un raport interior cu seria de sunete s-ö-r care îi servește drept semn; aceeași idee ar fi putut să fie reprezentată prin orice alt semn; dovadă diferența limbilor și chiar existența limbilor diferite: semnificația „boeuf” are drept semn b-ö-f de o parte a frontierei și o-k-s (Ochs) de partea cealaltă”¹. Valoarea principiului referitor la caracterul arbitrar al semnului lingvistic este însă limitată de prezența în limbă a cel puțin două grupuri de cuvinte: onomatopeele și exclamațiile. F. de Saussure minimizează însă importanța acestora. Căci, mai întâi, observă el, onomatopeele nu numai că sînt puțin numeroase, dar ele sînt și produsul unei imitații cu totul aproximative și pe jumătate convenționale, după cum ne-o dovedește faptul redării aceluiasi sunet prin onomatopei variate în diferite limbi: rom. *ham-ham*, fr. *ouah-ouah*, germ. *wauwau*; rom. *cucurigu*, fr. *cocorico*, germ. *kikeriki* etc. Pe de altă parte, evoluția fonetică elimină adeseori onomatopeea. Astfel, fr. *pigeon*, în care nu mai putem recunoaște nici o intenție imitativ-sonoră, derivă din latinul vulgar *pipio*, unde onomatopeea este încă sensibilă. În fine, cuvinte cu o anumită sonoritate sugestivă, precum fr. *fouet* sau *glas*, derivă din cuvinte lipsite de orice simbolism fonetic, din lat. *fagus* și *classicum*. Spiritul ajunge astfel să acorde o anumită intenție onomatopeică unor cuvinte care n-au fost de loc făurite cu o asemenea intenție. Exclamațiile, la rîndul lor, sau nu înfățișează cazul unei legături necesare cu afectul exprimat (rom. *vai*, *văleu*, fr. *aié*, germ. *au* etc.), sau derivă din cuvinte cu sens determinat (*mordieu* = *mort de Dieu* etc.). Exclamațiile și onomatopeele, așadar, nu numai că n-au o origine simbolică, ci sînt, uneori, produsul unei adaptări ulterioare dintre semn și concept.

Este evident că Saussure restrînge din cale afară oîmpul lingvistic în care poate fi identificată o anumită asemănare între concept și sunetul care îl semnifică. În această privință este de remarcat că, în afară de onomatopei și exclamații, limba mai cuprinde vocabulele pe care M. Grammont le numește „cuvinte expresive” și acele pe care același lingvist le desemnează cu termenul de „gesturi articulatorii”². Onomatopeele, pe

¹ F. de Saussure, *op. cit.*, p. 100.

² M. Grammont, *Traité de phonétique*, 1922.

de altă parte, nu sînt numai acele rare cuvinte care stau în afară de sistemul lingvistic și care sînt susceptibile de a fi inventate oricînd (*tic-tac, pic-pic, bum, trosç, plici* etc.). Un anumit simbolism fonetic se poate semnala chiar în cuvinte pe care nu le trecem de obicei în clasa onomatopeelor. În cuvinte ca *murmur, susur, fișuit, șuerat, auzit*, (de mai multe ori la Eminescu), *răbufneală, dăngănit*, este evidentă intenția de a „picta” impresii sonore. Uneori intenția aceasta, prezentă la originea limbilor, a putut deveni mai puțin evidentă, dar lingviștii s-au complăcut uneori s-o pună din nou în lumină. „Cu aceeași grupă de sunete *sta* desemnează toate popoarele speței noastre, scrie odată G. Curtius, de la Gange pînă la Oceanul Atlantic, reprezentarea stării (*das Stehen*); cu aceeași grupă de sunete, puțin modificată, *fl*, se leagă în limba tuturor reprezentarea fluentei (*das Fliessen*). Împrejurarea nu poate fi întîmplătoare. Aceeași reprezentare a rămas, de-a lungul mileniilor, unită cu aceleași sunete, deoarece pentru sentimentul popoarelor între reprezentare și sunet există o legătură internă. și un anumit instinct le făcea să exprime pe unul prin altul. Filozofia limbii trebuie deci să postuleze principiul unei valabilități fiziologice a sunetelor și să-și explice originea cuvintelor prin ipoteza unei relații dintre sunetele lor și impresiile evocate prin ele”¹. Un lingvist contemporan ca J. Vendryès, fără să-l amintească pe Curtius, pare să ia atitudine față de considerațiile lui cînd scrie: „Este absurd a susține că grupul *fl* și ideea curgerii întretin între ele o legătură necesară, deoarece cuvintele *ruisseau, rivière, torrent* care exprimă ideea curgerii ca și cuvîntul *fleuve* nu conțin sunetele în chestiune, iar cuvîntul *fleur*, care le conține, nu trezește de loc ideea curgerii. Este adevărat totuși (adaugă, în chip destul de surprinzător după această critică, J. Vendryès), că vocabula *fleuve* este expresivă pentru că sunetele care o compun sînt destul de proprii pentru a evoca imaginea pe care o reprezintă”². Am spune că obiecțiile lui Vendryès întăresc mai degrabă principiul pe care vreau să-l infirmăm și, oricum, nu izbutesc să-l înlăture. Căci dacă *ruisseau, rivière, torrent* nu conțin grupul *fl*, cuprind în schimb consoana lichidă *r*, al cărei simbolism fonetic.

¹ G. Curtius, *Grundzüge der griechischen Etymologie*, 1873, 4. Aufl. p. 93.

² J. Vendryès, *Le Langage*, 1921, p. 215.

în redarea curgerii, nu este contestabil. Dacă însă *fleur* include grupul *fl*, fără să intenționeze a reda fluența, existența acestui cuvânt nu este decât un argument că nu toate cuvintele au o origine simbolic-fonetică. Aria onomatopeică mi se pare mult mai întinsă decât lingviștii mai noi vor s-o conceedă. Un filolog al veacului trecut, Merkel, a preconizat o știință nouă, „laletica“, menită să studieze și să stabilească „semnificația psihologică a sunetelor“¹. Poate că ideea acestei științe ar putea fi reluată, pentru a determina, în fiecare limbă națională, măsura exactă a simbolismului fonetic.

Am văzut că M. Grammont distinge, alături de onomatopei, „cuvintele expresive“. Cuvinte expresive sînt acelea care, instituind o comparație între senzațiile de diferite categorii și senzațiile auditive, exprimă pe cele dintîi prin simboluri ale celor din urmă. Conștiința stabilește astfel de comparații chiar între stări morale și unele senzații, ajungînd la expresii precum : un *suflet cald*, un *om rece*, un *caracter tare*, un *gînd amar*, o *amintire dulce*, un *individ acru* etc.². M-am oprit mai îndelung asupra acestor unificări de stări în studiul meu asupra metaforei³, întrebîndu-mă care sînt rațiunile care operează aici. Nu voi reveni acum asupra acestei discuții. Pentru a arăta însă că aria simbolismului fonetic este mai întinsă decât se recunoaște îndeobște, observăm că cuvinte precum *lin*, *dur*, *aspru*, *profund*, *zgronțuros*, *zgîlțuit*, *hurducat* etc. redau înțelesurile respective prin simboluri auditive analoge. Sunetul cuvîntului *zgronțuros* este zgronțuros el însuși. Conștiința a sesizat aici o analogie între o senzație tactilă și una auditivă, și rezultatul acestei analogizări este cuvîntul respectiv. În *zgîlțuit* conștiința a fixat analogia dintre o senzație musculară și una auditivă etc. Cine va face o dată inventarul cuvintelor expresive ale limbii române ?

Ajungem la „gesturile articulării“, prin care Grammont înțelege acele sunete articulate prin care însoțim o acțiune (sau spectacolul unei acțiuni simpatetice), precum *ham* (pentru actul îmbucării), *hop* sau *țop* (pentru actul săririi), *st* (pentru impunerea tăcerii), *hăis* (pentru îndemnarea vitelor) etc., sunete gesticulării dintre care unele dau naștere la substantive sau la

¹ Citat de W. Scherer în *Zur Geschichte der deutschen Sprache*, 1878.

² Un tablou al atributelor senzoriale aplicate stărilor morale în Sully Prudhomme, *De l'expression dans les beaux-arts*, 1882.

³ T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957 (E.S.P.L.A.).

verbe. Noțiunea „gesturilor articulatorii” mi se pare însă prea restrînsă la Grammont. Nu-l vom urma pe W. Wundt, pentru a afirma că întreaga limbă este o prelungire a „mișcărilor expresive” (*Ausdrucksbewegungen*), o varietate a expresiei emoțiilor și a gesticulării¹. Dar domeniul cuvintelor în care putem identifica o intenție gesticulatorie mi se pare atît de întins, încît noțiunea făurită de Grammont cred că trebuie neapărat lărgită. Cine pronunță cuvîntul *mare* sau *larg* nu redă oare și prin vocala *a*, adică prin gestul fonic cel mai deschis, impresia dimensiunii mari? Un lingvist al veacului trecut, Fr. Müller², a făcut observația că vocalele *a*, *o*, *u* indică depărtarea mai mare în spațiu, pe cînd *e*, *i* pe una mai mică. Comparați pe rom. *acolo*, *aici* cu fr. *cela*, *ceci* și cu germ. *dort*, *hier* — coincidența vocalelor în indicarea depărtării sau apropierii pune în lumină prezența aceluiași gest articulatoriu. Danezul O. Jespersen a făcut o dată inventarul cuvintelor în care vocala *i* exprimă micimea (rom. *mic*, lat. *minor*, *minimus*, fr. *petit*, ital. *piccolo*, germ. *gering*, gr. *oligos* etc.), *tinerețea* (rom. *copil*, lat. *filius*, fr. *fi*ls, *fille*, germ. *Kind*, ital. *bimbo*, engl. *child* etc.), *exiguitatea* (rom. *fir*, lat. *filum*, fr. *fil*, germ. *spitz*, it. *picco*, etc.), pentru a nu mai vorbi de sufixele diminutive (ca *ișă*, în rom. *gurișă*; *y* sau *ie* în engl. *Willy*, *Dolly*, *baby*; *ino* în ital. *bambino*, *giovino*, *piccolino* etc.³. Vocala *i* prin gestul fonic pe care îl include, adică prin tenuizarea emisiunii, devine proprie pentru a exprima micimea, gingășia, exiguitatea, subtilitatea, tenuitatea, astfel că toate cuvintele în care această vocală este sunetul caracteristic, pot fi trecute și ele, cel puțin prin acest element al lor, printre gesturile articulatorii.

Cuvintele nu sînt deci totdeauna niște semne *arbitrare*, așa cum afirma F. de Saussure. Uneori ele sînt simboluri naturale. Aria simbolismului fonetic depășește cu mult sectorul onomatopeilor propriu-zise și al exclamațiilor. Cassirer, care recunoaște că limba a trecut printr-o fază mimică și una analogică, este adus totuși să conceedă că, în stadiul ei ultim și cel mai spiritualizat, ea renunță la funcțiunea concretă a „indicării” (*Bezeichnen*) pentru a dezvolta funcțiunea abstractă a „semnificării”

¹ Teza aceasta o înfățișează W. Wundt, *Völkerpsychologie*, I—II. *Die Sprache*, 3. Aufl., 1911, în special vol. I, *ab initio*.

² În opera *Grundriss der Sprachwissenschaft*, 1876, citat de E. Cassirer, *op. cit.*, p. 140.

³ O. Jespersen, *Symbolic Value of the Vowel*, I. în *Linguistica*, 1933, p. 283 și urm.

(*Bedeuten*)¹ și o dată cu aceasta, reluând o formulă întrebuințată și mai înainte, cuvântul nu mai este sinteza percepției cu un obiect individual și cu specia lui, ci sinteza pură a semnului cu conceptul. Vom încerca însă a arăta, într-un capitol viitor, că dezvoltarea limbilor urmează două căi, dintre care una elimină treptat simbolismul fonetic, în timp ce cealaltă îl întărește tocmai și-l adâncește.

5. SIMBOLURI PLANE ȘI PROFUNDE, LIMITATE ȘI ILIMITATE

Simbolul ne-a apărut, la începutul acestei expuneri, ca un substitut impus fie de caracterul fragmentar al experienței, fie de caracterul ei prea abundent. Simbolul ni s-a arătat atunci fie ca un mijloc care ne ajută să întrevădem o totalitate de fapte din care numai o parte ne apare, fie ca un mijloc de a reține numai acel aspect al experienței oare se impune interesului nostru într-un moment dat. Am putut distinge astfel simbolurile integrative de cele privative. Cele două specii de simboluri se deosebesc însă și prin alte caractere și pot fi introduse și într-o altă clasificare.

Ceea ce știința juridică numește un început de dovadă, o „prezumție“, adică un fapt material oarecare sau un act scris care ne ajută să reconstituim o stare de fapt mai largă, se găsește în același plan cu restul evenimentelor a căror conexitate ajungem s-o reconstituim prin mijlocirea lui. Să presupunem că un testament este atacat în fals. Partea interesată prezintă tribunalului un alt testament scris de mâna testatorului, cu un conținut deosebit de cel atacat, dar prezentînd o dată anterioară. Acest din urmă act poate fi considerat ca un „început de dovadă“, și sarcina părții reclamante va fi să-l completeze cu dovada altor fapte, de pildă că actul ulterior a fost scris de o altă mînă sau că a fost redactat de testator într-un moment în care nu mai dispunea de plenitudinea facultăților mintale sau că a fost obținut prin teroare sau prin înșelăciune. Actul manuscris, falsul, teroarea, dolul etc. sînt fapte care aparțin aceluiași plan, adică

1 Op. cit., p. 145.

fapte care se înlănțuiesc în așa chip, încît nu este nevoie să concepem pe unul din ele ca substratul mai adînc al celui alt. Avocatul sau judecătorul care va izbuti să adune toate dovezile pentru a reconstitui succesiunea faptelor care au dus la înlocuirea testamentului primitiv prin cel fals va nara o serie de evenimente în timp, fără să fie nevoie să execute o incursiune în psihologia oamenilor implicați în această întîmplare. Dacă însă avocatul sau judecătorul va face o astfel de incursiune, invocînd sentimentele manifestate ale testatorului sau perversitatea notorie de caracter a autorului prezumat al falsului, el va fi părăsit planul aparent al evenimentelor pentru a atinge un plan mai adînc. Dar reprezentanții reclamantului n-au nevoie să coboare sub planul aparent. Reconstituirea succesiunii evenimentelor care au dus la confecționarea actului fals îi ajunge. Înăuntrul acestei succesiuni, „începutul de dovadă” poate fi considerat nu numai ca un simbol integrativ, dar și ca unul plan. Semnificația acestuia aparține aceluiași plan cu semnul.

Alta este procedura spiritului în cazul stabilirii unui diagnostic medical și altul este rolul pe care îl joacă în ansamblul stărilor reconstituite un „simptom”. Un xantelasm trebuie să coroboareze cu alte simptome, de pildă cu o anumită colorație pămîntie a feței (melanodermie), cu „purpura” membrelor, cu pierderea greutateii bolnavului, cu constatarea eliminărilor biliare în urină, cu anumite semne la percuția sau palpația ficatului etc., pentru ca, în cele din urmă, medicul să stabilească o tulburare a funcțiunilor sau o leziune a celulelor hepatice. Medicul conexează, ca și juristul, mai multe fenomene aparținînd aceluiași plan, dar el nu se mărginește aici, ci ajunge pînă la urmă să ia cunoștință de o stare mai profundă a unui anumit organ, o stare care nu apare direct, dar care explică într-un fel oarecare pe acele care apar și pot fi constatate nemijlocit prin simțuri sau prin observații de laborator. Spunem de aceea că „simptomul” medical nu este numai un simbol integrativ, dar și unul profund. Semnificația lui aparține, adică, unui plan mai adînc decît simptomul.

Este simbolul lingvistic plan sau profund ?

Desigur, fiind o sinteză a unui semn perceput cu un concept, este greu a distinge în cuvinte și în legăturile lor existența a două planuri. Semnul și semnificația, exteriorul și interiorul se contopesc în asemenea măsură în simbolul lingvistic, încît acesta pare a respinge deopotrivă ideea profunzimii cît și aceea a colaterali-

tății. Am văzut totuși, împreună cu F. de Saussure, că orice cuvânt aparține unei serii sintagmatice și uneia asociative și că înțelesul lui se precizează printr-o anumită opoziție față de celelalte cuvinte cu care se leagă în unitatea acelorași serii. Sintagmele sînt și ele niște asociații, dar asociații plane, pentru că elementele lor se însiră în întindere, în ceea ce, mult înaintea lui Saussure, Cournot numea „ordinea lineară a vorbirii” ; în timp ce „asociațiile” propriu-zise se însiră în adîncime, deoarece coboară în subconștientul vorbitorului. Nu putem spune totuși că un cuvînt pronunțat este simbolul altui cuvînt cu care se leagă prin raporturi sintagmatice sau asociative, deoarece între ele nu operează o substituție, ci o opoziție și, aș adăuga, o complinire.

Asociațiile, observate de Saussure, au un caracter intelectual, adică sînt subsumabile unor concepte : identitatea prefixului sau sufixului, variațiile în rădăcină, apropierea de înțeles etc. În afară de aceste asociații există însă și asociații afective pe care Saussure nu le-a luat în considerație, dar care joacă un rol însemnat în psihologie. Psihologii s-au ocupat adeseori de ele. Astfel, încă din 1906, C. G. Jung a studiat asociațiile pentru interesul lor clinic, în lucrarea *Diagnostische Assoziationsstudien*. În depistarea „complexelor”, adică a acelor afecte pe care conștiința le cenzurează și care, menținute în subconștient, pot produce unele tulburări psihice, Jung a folosit metoda asociațiilor, propunînd bolnavilor săi liste de cuvinte inductoare cărora aceștia trebuiau să le răspundă prin cuvinte induse, adică prin acele pe care asociația nedeliberată le oferea în chip spontan. De-seori cuvîntul indus era o aluzie la „complexul” căutat, ceea ce îi permitea lui Jung să-l identifice și să-l propună conștiinței bolnavului. Subconștientul se găsea astfel ușurat și pricina anomaliei dispărea. N-avem să ne ocupăm aici de valoarea acestei metode. Interesul cercetării lui Jung consistă pentru noi în aceea că fixează un alt tip de asociații decît cele intelectuale, niște asociații determinate de o anumită atitudine afectivă a sufletului. Cînd subiectul unei experiențe răspunde la cuvîntul inductor „bani” prin cuvîntul indus „puțini” sau la „inimă” prin „palpitație”, este posibil ca el să ne fi revelat pricina neliniștei care îl urmărește : grijile materiale sau teama pe care i-o inspiră semnele unei maladii cardiace. Cuvîntul inductor a putut fi pentru subiectul experienței simbolul „complexului” său, ceea ce ni se arată atunci cînd examinăm semnificația cuvîntului indus. Astfel de asociații sînt afective, și tipul

lor prezintă un deosebit interes pentru filozofia limbii, căci ele sînt folosite nu numai de medici și psihologi, dar, după cum observă Jung, de toți oamenii în cazul acelor creații verbale, pe care le numim eufemisme, proverbe, cuvinte de argou, designații indirecte, porecle, ironie etc., adică în toate aceste figuri lingvistice care operează prin aluzii, deoarece vorbitorii au un motiv oarecare să evite desemnarea unor lucruri, unor ființe sau unor situații prin termenul lor propriu¹. Cînd cineva afirmă incorectitudinea unui funcționar, spunînd că acesta „își asigură bătrînețele“, el face o aluzie ironică, întrebuițează adică un mod de a vorbi indirect, pentru că vrea să evite denunțarea brutală și iritantă a faptului propriu-zis, o denunțare care ar putea aduce persoanei vizate un rău mai mare decît acela pe care i-l dorește sau care ar putea să se lege cu consecințe neplăcute chiar pentru denunțător. Indulgența sau cinismul, poltroneria sau numai gustul laș al confortului personal, perfidia care preferă să insinueze decît să acuze, uneori delicatețea care se sfiește în fața denunțărilor crude, capabile să maculeze chiar pe acel care le face, impun acele moduri aluzive ale expresiei, al căror înțeles trebuind să-l „căutăm“, și aflîndu-l de fapt, după o anumită cercetare, avem dreptul să le numim niște simboluri profunde. Să adăugăm că abia în aceste cazuri din urmă „aluziile“ devin un simbol lingvistic, deoarece aluziile „inconștiente“ ale cuvintelor induse în timpul interogatoriului psihologic, fiind lipsite de intenția sensibilă a comunicării, nu alcătuiesc un simbol lingvistic, ci un simplu simptom.

Același e cazul nu numai pentru figurile verbale, citate mai sus, dar pentru orice exprimare de care se leagă reprezentări, determinate de atitudini afective mai adînci și alcătuind un element sensibil al oricărei comunicări. Adeseori putem observa în vorbirea anumitor persoane fie revenirea frecventă a acelorași expresii, fie întrebuițarea unui anumit termen, izbitor prin raritatea sau prin vehemența lui, fie prezența unei certe sfere verbale, caracterizate prin elemente formale sau prin elemente de conținut. Cînd cineva întrebuițează cuvinte indecente, mai cu seamă cînd le întrebuițează foarte des, cînd sfera sa verbală conține expresii populare sau savante, împrumutate îndeletnicirilor practice ale vieții sau limbajului știin-

¹ C. G. Jung, *Introduction à la psychologie analytique*, în *L'homme à la découverte de son âme*, 1948, p. 196.

țelor, ne putem întreba dacă ne aflăm în fața unui simptom sau al unui simbol lingvistic. În ambele cazuri simbolul este profund. Dar când cineva, folosind cuvinte indecente, nu lasă să se întrevadă o intenție deliberată a comunicării, putem spune că vorbitorul respectiv manifestă pur și simplu sfera înjositoare a reprezentărilor lui obișnuite, se comportă ca un individ vulgar, și exprimarea lui nu este pentru noi decât un simptom. Dacă însă, în folosirea acelorași cuvinte, întrezărim intenția unei comunicări, ca de pildă aceea de a manifesta lipsa lui de respect față de noi, prin dezvăluirea unei lumi de reprezentări, pe care considerația ce ne-ar datora-o ar trebui s-o ascundă, individul ne apare nu numai ca vulgar dar și ca insolent, și comunicarea lui devine un simbol lingvistic. Alteori, vorbitorul dă o evidentă preferință cuvintelor de origine savantă, neologismelor introduse prin înrîmurile culturii, evită impresiile personale și se referă numai la amintiri livrești. Dacă întregii sale exprimări un stil scriptic, încît, ascultîndu-l, nu avem impresia unui om care vorbește, ci a unuia care citește sau recită un text. Spunem îndată, observînd pe un astfel de ins, că avem de-a face cu un pedant: interpretăm adică vorbirea sa ca pe un simptom. Dar dacă, ascultîndu-l, ne dăm seama că vorbitorul urmărește să dea o idee înaltă despre sine și, poate, să stabilească între el și noi o comunitate, plăcută pentru el și, după cum își închipuie, măgulitoare pentru noi, individul rămîne mai departe un pedant, dar vorbirea lui capătă caracterul unui simbol lingvistic.

Întrebarea care ni se impune acum este aceea relativă la gradul simbolurilor profunde și, în special, al simbolurilor lingvistice profunde.

Cînd cineva spune despre un funcționar incorrect că „își asigură bătrînețele“, el întrebuițează un simbol profund, dar unul limitat. Același este cazul ghicitorilor, enigmelor, rebusurilor etc. Înțelesul lor se constituie printr-un efort de adîncire, dar printr-unul care se oprește îndată ce semnificația semnului este descifrată. Cînd la întrebarea: „Cine trece prin sat și nu-l latră cîinii“ răspundem: „Vîntul“, atingem semnificația invariabilă și determinată a întrebării, dincolo de care nu mai este nimic de căutat.

Se cunoaște cazul asimilărilor de metafore cu efect grotesc. O astfel de „cacologie“ este, de pildă, următoarea expresie, în:

trebuințată de autorii comici : „Carul statului navighează astăzi pe vulcan“. Vorbitorul care o pronunță unifică, fără să ia seama la efectul ridicol, următoarele metafore subsecvente : „carul statului“, „corabia statului navighează“, „situația actuală este un vulcan care poate oricând izbucni“. Din amestecul acestor trei metafore, vorbitorul obține una singură, a cărei semnificație compusă o putem desluși îndată ce identificăm componentele ei. Profunzimea confuză a acestui simbol se luminează atunci în cea mai mare parte. Dacă însă ne oprim în fața oricăreia din aceste metafore, de pildă în fața celei dinții, observăm că ea este substitutul altei expresii, pe care trebuie s-o căutăm și pe care o putem găsi. Cine vorbește despre „carul statului“ vrea să spună că „statul se transformă în timp, așa cum un vehicul, un car, înaintează în spațiu“. Un „luoru“ este deci comparat cu un altul, o „mișcare“ cu o alta, o „formă“ a sensibilității cu una deosebită. Evident, fiecare din cuvintele acestei comparații substituite poate deveni, la rândul lui, substitutul unui alt simbol verbal, aparținând aceleiași serii de asociații între termeni cu înțeles apropiat. Operația substituțiilor de simboluri nu este totuși limitată în cazul metaforei de mai sus și în cele asemănătoare, deoarece îndată ce îi substituim comparația pe care o include, spiritul se oprește ca în fața limitei căutate.

Cînd însă consider expresia metaforică : „leagănul albastru al tăcerii“, o notație spicuită într-un poet, simțim lămurit că ne găsim în fața unui simbol lingvistic ilimitat, că adică sub semnul acesta trebuie căutată o semnificație, dar că această semnificație ea însăși nu se poate cristaliza într-un alt semn cu o valoare fixă și ilimitată. Semnificația metaforei poetului este ilimitată, în sensul că oricare ar fi realitățile sau termenii substituiți de el, pe care analiza ni le-ar dezvălui, va rămîne totdeauna un rest nesubstituibil. Am putea spune că „leagănul albastru al tăcerii“ indică o stare cu un anumit indiciu afectiv, pe care poetul o traduce prin tripla comparație cu leagănatul, cu tăcerea, cu senzația de albastru. Din punctul de vedere al analogiilor gramaticii, o comparație este un adjectiv, deoarece indică felul în care sîntem afectați de anumite lucruri. Pentru a relua vechea distincție a lui Locke, am putea spune că adjectiv-vele sînt substitutele verbale ale „calităților secundare“ (culoare, sunete, temperatură, gust etc.), nu a celor „primare“ (întindere, formă etc.). Comparațiile se substituie și ele aceluiași feluri de a fi afectate ale sensibilității noastre și pot fi considerate, din

această pricină, ca niște alcătuiri verbale deopotrivă cu adjectivele. În metafora de mai sus, poetul introduce însă comparațiile-adjective într-o configurație obiectiv substantivală. El face un lucru din niște stări; apoi el face un lucru unitar din niște stări diferite, fără să putem desluși motivul, plauzibil dar totuși nelămurit, care îi permite această unificare. Ce este oare comun între senzația legănatului, a tăcerii și a albastrului pentru ca expresia lor să poată fuziona în expresia unei configurații unitare? În structura unei metafore, ca cea de mai sus, oricât de departe am împinge analiza, întâmpinăm deci o operație de substituire lingvistică, substituirea unor adjective diferite printr-un substantiv unitar, care alcătuiește un *quid* menit să rămână de-a pururi nelămurit inteligenței. Până la un punct, analiza a izbutit să descopere termenii substituiți (adjective substituite printr-un substantiv), dar de aici încolo ea trebuie să postuleze un alt termen, fără să-l mai poată formula. Metafora analizată are deci o perspectivă ilimitată; este un simbol lingvistic nelimitat. Există un exercițiu școlar, perpetuat în tradițiile pedagogiei, care consistă în transformarea unui text poetic într-unul prozaic, adică din înlocuirea unui simbol poetic-imaginativ printr-unul prozaic-conceptual. Este o operație de substituire de simboluri, a cărei falsitate, uneori denunțată, provine din punerea unor simboluri verbale limitate în locul unora ilimitate. Exercițiul pare posibil, pentru că pornește de la constatarea justă a profunzimii tuturor simbolurilor lingvistice. El este însă absurd, pentru că cere unor simboluri limitate să înlocuiască pe unele nelimitate. Noțiunea simbolurilor profunde o datorim psihanalizei. În temeiul acestui curent de cercetări psihologice, S. Freud, n-a făurit însă decât noțiunea unor simboluri profunde dar limitate. Interpretarea pe care o dă visurilor are adeseori aerul transformării unor texte poetice în niște texte prozaice. Este meritul lui C.G. Jung de a fi lărgit semnificația simbolurilor profunde, așa cum apar în visuri, arătând felul lor nedeterminat și ilimitat. „Este indispensabil pentru interpretarea unui vis, scrie Jung, să posezi cunoștința exactă a situației conștiente care îi corespunde; de asemenea, pentru a pătrunde simbolismul său, este tot atât de însemnat a lua în considerație convingerile filozofice, religioase și morale ale subiectului conștient. Nu se poate recomanda îndeajuns ca simbolismul visului să nu fie considerat în chip semiotic, adică de a nu vedea în el semne și simptome cu semni-

ficație și caractere fixe ; simbolurile visului sînt expresiile unor conținuturi pe care conștiința nu le-a aprehendat, și nu le-a strîns în formula unui concept ; în afară de aceasta, ele trebuie considerate din unghiul relativității lor, în funcție de situația conștientă momentană... După cum se știe, școala lui Freud presupune existența unor «simboluri» sexuale încremenite cărora le atribuie, o dată pentru totdeauna, conținutul în aparență clar al sexualității. Dar tocmai conceptul sexualității are, la Freud, o extensibilitate indefinită : el este atît de vag și imprecis încît poți face să intre în el tot ce dorești. Cuvîntul, desigur, are o rezonanță cunoscută, dar lucrul pe care-l desemnează rămîne un X cu nesfîșite reflexe și imposibil de definit, variînd între extremele unei activități glandulare fiziologice și fulgerările sublimale ale celei mai înalte spiritualități. Prefer de aceea să mă opresc la ideea că simbolul desemnează o entitate necunoscută, greu de cuprins și, în ultimă analiză, niciodată pe deplin definibilă, decît să mă sprijin pe o convingere dogmatică, clădită pe iluzia că un termen familiar urechii indică neapărat un lucru cunoscut”¹. În interpretarea viselor, Jung ajunge astfel la sesizarea reprezentărilor subconștientului colectiv, active în psihologia individuală, și lărgeste mult sfera interpretărilor psihanalitice.

Am spus că simbolul lingvistic este sinteza unui semn perceput cu un concept. Putem adăuga că, în unele împrejurări, simbolul lingvistic este sinteza unui semn perceput cu o ierarhie de concepte și, în cele din urmă, cu un concept postulat, dar nu realizat. În fundul perspectivei nelimitate a unor cuvinte, postulăm posibilitatea unui concept suprem, care să subordoneze pe toate cele care ni se arată treptat, dar care rămîne de-a pururi transcendent. Întrebuințarea acestor cuvinte ilimitate nu este însă mai puțin posibilă. Cournot, ale cărui idei în filozofia limbii rămîn și astăzi atît de actuale, a admis și el existența unor cuvinte nedeterminate, semnificînd o idee transcendentă, ca d.p. „natură“, „materie“, „forță“, „substanță“, „drept“ etc. Deși înțelesul acestor cuvinte rămîne mereu „învăluit“, „indeterminarea transcendentă a acestor expresii nu pricinuieste nici cea mai mică ambiguitate, ori de cîte ori nu este vorba decît de a ajunge la o idee de relațiune, ca aceea de a compara un drept

¹ C. G. Jung, *op. cit.*, pp. 308—309.

cu un drept, o forță cu o forță, o materie cu o materie“¹. Paul Valéry observa o dată : „Vorbirile cele mai clare sînt țesute din termeni obscuri“. Obscuritatea termenilor, un efect al semnificației lor profunde și ilimitate, nu face însă imposibilă folosirea lor.

6. CATEGORIILE SIMBOLURILOR

Expunerea noastră a pus în lumină următoarele categorii de simboluri :

privative
individuale

nelingvistice
cu semnificație anterioară semnului
discontinue
arbitrare
tranzitive
plane
limitate

integrative
conceptuale (sau individual-conceptuale)

lingvistice
cu semnificație creată o dată cu semnul
continue
naturale
reflexive
profunde
ilimitate

Orice simbol poate fi caracterizat prin găsirea acelor concepte din aceste perechi de categorii, care îi convin ca atribute. Așa, de pildă, simbolul aritmetic este privativ, conceptual, lingvistic, cu o semnificație anterioară semnului, discontinuu, arbitrar, tranzitiv, profund, limitat.

S-ar putea încerca definirea tuturor simbolurilor cunoscute prin subsumarea lor la conceptele categoriale care li se potrivesc.

Cercetarea noastră se va mulțumi să stabilească atributele simbolului artistic.

¹ A. Cournot, *op. cit.*, p. 330.

Creațiile artei sînt simboluri, semne substitutive, un „ceva“ pus în locul „altcuiva“. Caracterul simbolic al creațiilor artistice a fost adeseori recunoscut în istoria doctrinelor, dar de fiecare dată în alt chip. Într-un lung trecut, arta a fost înțeleasă ca un simbol, pentru motivul că i se recunoștea caracterul ei de imitație, de copie a unui model. Un portret ar fi copia unui om viu, un peisaj copia unui colț din natură, o dramă imitația unei acțiuni. Teoria artei ca imitație s-a lichidat în momentul în care s-a făcut observația că două portrete ale aceluiași om nefiind asemănătoare între ele, relația dintre realitate și artă nu poate fi aceea dintre un model și copia lui. Vechea teorie a făcut atunci loc înțelegerii creației artistice ca operația care scoate în evidență ideea latentă a unei realități particulare. Artă, s-a spus, imită un aspect oarecare al naturii, dar în așa fel, încît semnificațiile ei ascunse apar într-un chip mai lămurit decît îi este dat naturii s-o facă vreodată. Artă n-ar fi deci limitarea realității, ci interpretarea ei ideală... Care ar fi atunci deosebirea dintre artă și filozofie, dintre simbolurile uneia și ale celeilalte? Răspunsul că deosebirea constă în faptul că pe cînd filozofia utilizează simboluri conceptuale, arta folosește simboluri sensibile, nu este suficient, deoarece identitatea profundă dintre artă și filozofie face inutilă existența uneia din ele, și, în tot cazul, nu explică coexistența și dezvoltarea lor paralelă. Interesant este de observat că atît teoria artei ca imitație, cît și aceea a artei ca idealizare, ajung la înțelegerea ei ca ceva supraadăugat și inutil, ca o „superfetație“ care se cuvine a fi eliminată și care se elimină singură din cultură. Vestita condamnare platoniciană a artei ca imitație nedemnă, ca o formă de cunoaștere pe care o înlocuiește cu mijloace mai potrivite filozofia, sînt consecințele unor doctrine deosebite, dar totuși unitare prin felul lor de a înțelege simbolul. Simbolică este arta și pentru una și pentru cealaltă din aceste doctrine, aspect sensibil și idee fiind, în ambele cazuri, entități constituite mai înainte ca artistul să-și înceapă lucrarea lui.

A însemnat deci un progres real al cercetării observația că arta este, în adevăratul înțeles al cuvîntului, fapt de creație, un mod specific de a construi obiecte și semnificații pentru care realita-

tea anterioară nu oferă decât puncte de plecare, și nu aspecte particulare și idei deplin constituite. Totuși, dacă analizăm teza neokantiană, aceea care oferă a treia înțelegere a artei ca simbol, ne vine greu a primi părerea că simbolul artistic este substitutul unor simple impresii particulare și că semnificația artei este o valoare pe care abia artistul o introduce în realitate. Care ar fi atunci limita dintre creațiile arbitrare și cele valabile? Artistul ar putea introduce în realitate, organizând impresiile lui, orice semnificație, și nouă ne-ar lipsi mijlocul de a deosebi propria valoare a creației lui. Realitatea nu este însă în mîna artistului o pastă moale, din care poate face orice, căreia îi poate da orice înțeles. Există o limită și o indicație în lucruri, și artistul trebuie să asculte de ele. Artistul acordă realității o semnificație pentru care ea este primitoare, pe care n-o respinge, pe care o poate adopta. Desigur, această semnificație nu este deplin constituită înaintea operei, ci artistul o cucerește prin opera sa, dar într-un fel care este călăuzit de natura realității pe care o reprezintă și care are o afinitate cu aceasta. Realitatea, lumea impresiilor, apare astfel într-o lumină nouă, în simbolurile artei, dar într-o lumină a ei și a lor. În ce direcție se plasează deci semnificația simbolului artistic, unde trebuie căutat acest „altceva” substituit prin „ceva”? Semnificația stă înaintea semnului, așa cum o vor vechile teorii ale imitației și idealizării? Apare ea o dată cu semnul, ba chiar se desprinde din perspectivele lui, așa cum o afirma teza neokantiană? Semnificația este pentru noi o creație a semnului, dar una care ne permite să ne întoarcem asupra realității, pentru a desprinde din ea înțelesurile ei adînci și ilimitate. Realul sensibil nu este lipsit de idealitate, de semnificația tipică pe care i-o acordă generalizările noastre — și nu arta i-o împrumută mai întîi, căci dacă ar fi așa, cum ar putea să fie arta un simbol, adică o sinteză a sensibilului cu ideea? Orice sinteză presupune o afinitate între elementele ei, astfel încît sinteza simbolică a artei implică neapărat afinitatea dintre sensibilitate și tip, dintre semn și semnificație. Dacă există simboluri artistice, adică semne, sensibile purtătoare de semnificații tipice, înseamnă că sensibilul are o tipicitate. Dar tipicitatea sensibilului are grade și trepte felurite, și arta își proiectează lumina ei pe una din cele mai adînci, pe o treaptă atît de profundă încît nici unul din concepte nefiindu-i adecvat, spiritul nu-l găsește gata făcut, ci trebuie să-l creeze neconținut. Simbolul artistic încorporează și transmite

semnificațiile realului sensibil, dar cum aceste semnificații sînt ilimitate, spiritul trebuie să le formeze printr-un act de aprofundare continuă, ceea ce poate da impresia că semnificațiile sînt adăugate realului, introduse în el.

Pentru noi nu există o alternativă irezolvabilă între tezele semnalate. Noi vedem foarte bine cum o semnificație poate fi creată o dată cu semnul, dar ca realizare a unei potențe existente în realul căruia semnul i se substituie. Teza neokantiană s-a constituit în opoziție cu vechile teze ale imitației și ale idealismului. Dar opoziția aceasta nu este ireductibilă decît pentru că idealismul nu dispunea decît de noțiunea unor simboluri profunde, dar limitate. Pentru idealism, simbolul era copia unor semnificații preexistente, deplin închegate. Semnificațiile puteau fi deci cuprinse printr-un simplu act de oglindire. Dacă însă semnificațiile sînt profunde și ilimitate, spiritul le sesizează prin actul unui progres continuu, adică printr-o creație și nu prin simpla copiere a unui model. Introducerea de simboluri ilimitate, adică de semne cu semnificații postulate, dar neformulate și, ca atare, susceptibile de o formație neconținută, lasă să se întrevadă posibilitatea unei concilierii între punctele de vedere pe care le-am văzut opunîndu-se.

Creațiile artei sînt nu numai simboluri, dar simboluri lingvistice. Artă este o formă a limbii, desigur nu numai a limbii vorbite, dar a unei limbi care poate întrebuința orice sistem de semne. Toate caracterele simbolurilor lingvistice se regăsesc în acele ale artei. Simbolul artistic este un semn perceput, o configurație reprezentată de linii, culori, volume, cuvinte, sunete etc., cărora le atribuim o semnificație. Înregistrăm simbolul artistic ca pe manifestarea unui producător de semne. Împreună cu simbolul artistic ne reprezentăm pe artistul care l-a creat; ni-l reprezentăm creîndu-l pentru a ne comunica „ceva“, și pe acest „ceva“ transmis printr-un semn al comunicării. Împrejurarea diferențiază profund creațiile artei de înfățișările naturii. Acestea din urmă sînt și ele simboluri, dar nu simboluri create ca simboluri, și nici receptate ca simboluri create pentru a fi receptate. Frumusețea unui om sau expresia lui, blîndă sau feroce, stupidă sau înțeleaptă, sînt, desigur, simboluri, dar nu voite de cineva și nici înregistrate ca voite de cineva. Aceeași expresie pe masca unui actor devine îndată un fapt al comunicării, un simbol creat ca simbol și primit ca simbol. Deosebirea dintre natură și artă este aceea

dintre simbolurile nelingvistice și cele lingvistice. Dar dacă arta este limbă, este oare și limba, orice formă a limbii, artă?

Mărginim comparația între artă și formele limbii vorbite de oameni în împrejurările ordinare ale vieții, păstrate și transmise de societate, inventariate de dicționare, sistematizate de gramatică. Am văzut că un simbol lingvistic, în acest înțeles limitat, este sinteza unui semn perceput cu un obiect individual și cu specia acestuia; o sinteză care are tendința de a elimina obiectul individual, pentru a reține în unitatea ei numai semnul perceput și semnificația lui. Elevul cărui i se arată globul terestru, va întrebuința, câțva timp, acest cuvânt, legînd de el reprezentarea obiectului sferic, făcut din carton, desenat și colorat, pe care l-a avut în față, împreună cu „conceptul” globului terestru, adică al unui corp aparținînd sistemului solar. Reprezentarea obiectului individual dispare însă cu timpul, și „glob terestru” devine sinteza unor sunete percepute cu semnificația lor conceptuală. Niciodată reprezentarea obiectului individual nu dispare însă din sinteza simbolului artistic. Reprezentarea obiectului individual este constitutivă pentru simbolul artistic. Acesta este, în mod necesar, sinteza unor semne percepute cu un obiect individual și cu o semnificație mai generală. Niște linii trasate pe o hîrtie alcătuiesc pentru noi figura individuală a unui om, împreună cu semnificația lui ideală. Un desen este un dublu simbol sau un simbol cu două planuri. Împreună cu configurația liniilor vedem pe un anumit individ, și, împreună cu el și prin el, o semnificație mai generală cum ar fi tipul lui social, profesional, național, moral, ba chiar o semnificație atît de generală, încît rămîne nelămurită; pe care o putem postula, dar pe care n-o putem formula. Profunzimea ilimitată nu este totuși nota deosebitoare dintre simbolurile artei și acele ale limbii, în înțelesul ei restrîns. Există, în adevăr, după cum am văzut, simboluri ale limbii avînd o adîncime ilimitată. Inteligența nu se oprește niciodată cînd vrea să cuprindă semnificațiile unor cuvinte ca „natură” sau „forță”. Dar aceste cuvinte ilimitate nu se asociază cu nici o reprezentare individuală, în timp ce simbolul artistic presupune în chip obligatoriu o asemenea reprezentare, a cărei semnificație n-o căutăm, de altfel, dincolo de el, ci în el, și prin el. Aceasta este a doua trăsătură diferențială a simbolurilor artistice comparate cu simbolurile limbii și cu unele alcătuiuri speciale ale acesteia. Semnificația unui cuvînt scris

sau vorbit stă dincolo de el, adică într-un anumit raport spațial cu el, o împrejurare pe care ne-o ascunde spontaneitatea habitudinală a asocierii unui cuvânt cu un înțeles, dar de care ne dăm seama atunci când căutăm înțelesul unui cuvânt și avem impresia că îl găsim, adică îl înregistrăm în afară de el, într-o regiune exterioară semnului sensibil, grupului de sunete și de grafii. Tot astfel, înțelesul unei ghicitori stă în afară de ea, dincolo de ea, într-o regiune limitrofă, dar deosebită. Semnificația simbolului artistic stă însă în el, este contopită cu el, și nu poate fi înregistrată decât prin el. Un simbol artistic nu este deci ceva deopotrivă cu un cuvânt izolat al limbii, și cu atât mai puțin cu o ghicitoare sau cu o șaradă. Interpretările filozofice ale artei sînt juste ca încercări de aproximație a semnificațiilor ei ilimitate, cu condiția de a păstra vie reprezentarea că semnificația artei nu există dincolo de aparența ei sensibilă, ci în ea, și cu obligația pentru acel care întreprinde astfel de interpretări, de a restabili sinteza descompusă pentru un moment, adică de a cuprinde semnificația în semnul ei și prin el. Solidaritatea semnului artistic cu semnificația lui este atât de strînsă, încît nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm și pe cealaltă. Sîntem însă atât de liberi de a căuta o semnificație dincolo de cuvintele limbii și independent de ele, încît le putem înlocui pe acestea cu alte cuvinte noi, dacă le găsim mai proprii pentru a substitui o anumită semnificație. Critica filozofică face neconținut acest lucru, critica artistică n-o face niciodată; una înlocuiește adeseori un simbol lingvistic prin altul, cealaltă nu caută decât să restituie simbolurilor artei semnificațiile lor proprii. Nu există cazul vreunui critic care să fi propus o modificare a pînzelor lui Rafael, dar există nenumărate propuneri de înlocuire a terminologiei filozofice, științifice sau tehnice. Oricît de mari ar fi deosebirile între artă și limba comună, nu înseamnă că limba comună nu conține și simboluri artistice. Acțiunea creatoare de artă nu este coextensivă cu limba, dar se poate oricînd interfera și se interferează neconținut cu ea.

Solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural. Un cuvânt al limbii, considerat ca un corp fonetic, poate fi cu totul eterogen față de realitatea semnificată. Simbolurile lingvistice sînt adeseori arbitrare; simbolurile artistice niciodată. Constatarea se reduce la aceea, făcută mai înainte, că semnificația simbolului artistic nu tre-

buie căutată dincolo de el, ci în el și prin el. Am văzut însă că nici cuvintele limbii comune nu sînt totdeauna arbitrare, ba chiar că aria simbolurilor lingvistice naturale este mai întinsă decît se recunoaște de obicei. Artă cuvîntului, adică poezia, face deci un apel întins la simbolurile lingvistice naturale. Cum însă s-a susținut că evoluția limbilor marchează o trecere de la simbolurile lingvistice naturale la cele arbitrare, s-a putut trage concluzia că poezia este o formă de limbă retrogradă, că ea revine la felul de a fi al limbilor arhaice, că ea urcă panta pe care limbile o coboară neconținut. Părerea este însă incontestabil falsă, dacă luăm seama la complexitatea și diferențierea mijloacelor naturale, la chipul în care ea speculează și dezvoltă valorile simbolice ale sunetelor. S-ar putea spune, mai degrabă, că limba evoluează pe două direcții: printr-una din ele ea devine din ce în ce mai arbitrară, ceea ce îi dă putința să simbolizeze semnificațiile cele mai abstracte, prin cea de a doua ea dezvoltă simbolismul fonetic, ceea ce îi permite să devină cît mai expresivă. Limba năzuiește să devină cît mai abstractă sau cît mai expresivă. Această din urmă cale este a poeziei. Pe drumurile ei proprii, poezia atinge grade, necunoscute în trecut, ale simbolismului fonetic, ceea ce o poate scuti de învinuirea că ar fi o formă arhaică și retrogradă a exprimării. Poezia lui Eminescu de pildă este un document înaintat de limbă și nu poate fi de loc comparată cu modurile de expresie ale înaintașilor celor mai îndepărtați, deși ea dezvoltă onomatopeile, aliterațiile, exclamațiile, cuvintele expresive și gesturile articulării care vor fi alcătuit fondul comun și primitiv al limbii noastre. Tot astfel, un pictor modern, un Luchian sau Petrașcu, întrebuințează culorile meșterilor străbuni ai artei populare, dar cu o asemenea diferențiere, încît arta lor apare ca un produs evoluat, iar nu ca unul arhaic. Progresul nu se orientează numai în direcția abstracțiunii. Există și un progres al sensibilității. Simbolurile artei sînt documentele unui astfel de progres.

Am arătat că simbolurile lingvistice sînt adeseori discontinue. Simbolurile artistice sînt totdeauna continue. Continuitatea unei creații de artă este atît de mare, încît raportul dintre fragment și întreg este altul în alcătuirile limbii și în cele ale artei. O inscripție întreruptă prin degradările vremii la jumătatea ei, ne lipsește pentru totdeauna de cunoștința întregului. Un tors, un detaliu păstrat dintr-o frescă, colțul unui

tablou conține ceva din înțelesul și frumusețea întregului. Două versuri desprinse dintr-un poem ne pot face să-l recunoaștem pe acesta, chiar dacă detaliile lui nu s-au păstrat în mintea noastră, într-atît întregul artistic este immanent fiecareia din părțile lui. O simfonie de Beethoven există oarecum întreagă în primele ei acorduri. Ceea ce urmează de aici încolo este ca întregirea unui total prefigurat și, pentru sentimentul nostru, ca împlinirea unei așteptări. Simbolurile artistice sînt sintagme, dar pe cînd în sintagmele limbii cuvintele își trimit reflexele lor reciproce, fără ca fiecare din ele să păstreze colorația întregului, aceasta este tocmai cazul simbolului artistic. În sintagmele limbii există un raport între părți; în sintagmele artei există un raport între părți și între părți și întreg. Urmărind ordinea liniară a vorbirii cuiva, nu avem la fiecare etapă, decît într-un grad foarte mic, sentimentul întregului care se pregătește. Avem acest sentiment în cazul simbolului artistic, desigur nu într-un mod perfect clar, dar totuși suficient pentru a tempera surpriza prin confirmare și pentru a deosebi părțile care convin întregului și pe cele care nu-i convin.

Posedînd caracterul continuității, simbolul artistic este propriu manifestării vieții interioare într-o măsură mult mai mare decît semnele lingvistice discontinue. Viața interioară este, în adevăr, continuă, și pentru a traduce această însușire a ei, filozofii au recurs tocmai la comparația cu unele din simbolurile artei, de pildă cu o melodie. Prin această însușire a lui, simbolul artistic este un instrument lingvistic propriu exprimării de sine a artistului, mai mult decît exprimării lui pentru alții. Desigur, intenția tranzitivă și cea reflexivă cooperează în simbolurile artei, ca în orice fapt de limbă, dar preponderența celei de a doua asupra celei dintîi nu este de tăgăduit. Legăm cu orice simbol lingvistic reprezentarea producătorului de simbol. Reprezentarea aceasta este obligatorie pentru ca un simbol să ne apară ca simbol lingvistic. Totuși, uneori, ne reprezentăm un agent al emisiunii indiferent, care poate fi el însuși sau poate fi altul. Cînd cineva îmi comunică propoziția: „Afară plouă“, știu numai că „cineva“ mi-a făcut această comunicare, dar nu știu și nici nu am nevoie să știu mai mult despre el, astfel încît aceeași comunicare mi-ar fi putut fi făcută de o persoană cu totul deosebită, fără ca înțelesul comunicării să se schimbe. Comunicarea artistică este însă atît de intim aderentă

cu agentul ei, încît prin ea îl întrezărim pe el, prin conținutul comunicării percepem felul subiectiv al oricărui creator de artă.

Sînt simbolurile artistice privative sau integrative? Fără îndoială, simbolul artistic nu reține, în reprezentările lui, realitatea întreagă. El elimină, accentuează, stilizează: tot atîția termeni care vor să exprime sensul creației de artă în funcțiunea ei de disimulare sau în funcțiunea corelativă de luminare a unuia singur din aspectele realității. Nu se poate spune totuși că simbolul artistic este privativ, căci el nu elimină și nu accentuează pentru a reține interesul nostru asupra unui singur aspect dintr-un complex. Sensul stilizării artistice este tocmai acela de a crea un spațiu mai mare liberei asociații în fața simbolului artistic și, o dată cu aceasta, de a pătrunde ilimitat în adîncimea semnificației lui. Răstimpurile libere, tăcerile, articulațiile nedesemnate nu sînt momente vide în creația de artă, ci momente pline. „O poezie, spunea cineva, este un amestec de cuvinte și de tăceri“. O afirmație asemănătoare se poate face despre toate celelalte creații ale artei. O formulă chimică disimulează o parte a proceselor pe care le înfățișează, pentru a putea urmări mai bine pe cele care ni le înfățișează. Creația de artă stilizează realul pentru a ne face să-l cuprindem în viața lui mai bogată, în semnificația lui mai adîncă. Simbolurile artistice sînt integrative.

Nu este necesar să revin asupra felului profund și ilimitat al simbolului artistic. Însușirea aceasta a fost de mai multe ori atinsă în considerațiile de mai sus. Adaug deci numai cîteva precizări asupra ideii de ilimitare și despre unele din modalitățile ei. Privesc sculptura unui nud de bărbat purtînd o lampă care răspîndește raze. Sculptorul a săpat pe soclul statuii sale cuvîntul: „Adevărul“. Mă găsesc în fața unei alegorii. Simbolul acesta este profund, dar limitat. Regăsesc semnificația lui dincolo de el și-l identific într-un concept constituit. Alegoria trece, cu drept cuvînt, drept un fals simbol artistic, pentru că îi lipsește adîncimea ilimitată a semnificației. Spiritul trebuie să afle semnificația în simbol, nu în afară de el, iar această semnificație trebuie să aibă un fel de a fi ilimitat, pentru a recunoaște simbolului caracterul artistic. Care sînt aspectele ilimitării? Care sînt modalitățile profunzimii artistice? În studiul asupra metaforei am urmărit una din aceste modalități: unificarea. Unificarea unor impresii deosebite, aparținînd adică unor clase pe care inteligența le separă, ne face

să întrezărim unitatea lucrurilor susținând diversitatea lor, fără ca aceasta să se constituie într-o stare de conștiință conceptuală. Cine vede în metaforă o simplă comparație prescurtată, afirmă că un cuvânt este aci substitutul altuia, cu care prezintă o anumită analogie de înțeles și care rămîne inexprimat. Concepută în felul acesta, metafora nu se deosebește însă de alegorie. „Regele pustiei” pentru leu este o expresie alegorică, atîta timp cît mă mulțumesc să identific conceptul leului, în perspectiva oarecum adîncă, dar limitată a acestei expresii. Dacă însă mă concentrez nu numai asupra substituției dintre termenii constituiți ai metaforei, dar și asupra analogiei nelămurite care a permis această substituție, expresia dobîndește deodată altă adîncime și valoare. Cînd Francisc din Assisi numește apa „sora noastră” și focul „fratele nostru”, expresiile lui metaforice au adevărată profunzime artistică, deoarece temeiul care permite comparația subînțeleasă dintre apă și soră sau dintre frate și foc este postulat, dar nu formulat. Rațiunea apropierii dintre aceste cuvinte și aspecte se pierde într-o adîncime ilimitată.

Însemnăm aici alte trei modalități ale ilimitării simbolului artistic. Distincțiile noastre nu vor avea un caracter limitativ. Le cităm cu titlu de exemple. Cea dintîi din aceste modalități ale ilimitării este volumul vital. În direcția semnificației lui ilimitate, simbolul artistic prezintă uneori o structură de semnificații, a căror încrucișare îi dă întreaga bogăție, volumul lui. Alegem un exemplu care, prin generalizările tradiționale ale criticii literare, este adesea greșit interpretat. Grandet al lui Balzac trece drept un simbol al avariției. Sub figura, sub gesturile lui Grandet, dincolo de cuvintele și faptele sale, am regăsi conceptul unei anumite pasiuni: avariția. Grandet n-ar fi însă în cazul acesta decît o simplă alegorie. Această simplificare a simbolului lui Grandet îl lipsește însă de volumul lui întreg, de felul lui ilimitat. În realitatea lui artistică. Grandet este o structură mult mai complexă, în care atributul pasiunii pentru acumularea de capital se încrucișează cu alte multe attribute, unele corelative cu cel dintîi, altele subsidiare, altele cu o semnificație mai generală. Grandet nu este numai un avar, dar un burghez francez de sub Restauratie, un fost meșteșugar cu deprinderile de sobrietate ale clasei lui, un individ șiret și feroce, un raționalist rezistent la sentimentele umane, o natură ipocrită, un tip cu o instinctivitate puternică, un „tigru”, cum îl numește un alt personaj al romanului, dar

și un om patriarhal, un „*pater familias*“, dacă luăm seama la strășnicia cu care își guvernează casa și familia. Acestea și alte multe semnificații se încrucișează în simbolul lui Grandet. „Avariția“ este o etichetă prea săracă pentru o structură atât de complexă. De altfel, nici o altă etichetă nu i-ar conveni, pentru că Grandet este o individualitate vie. „*Individuum est ineffabile*“, spunea vechea filozofie: individul nu poate fi numit, nu poate fi subordonat unui concept. Semnificația lui nu poate fi decât aproximativă prin încrucișare de concepte limitate. Ilimitarea simbolurilor artistice provine uneori din volumul lor vital.

Al doilea mod al ilimitării, pe care vrem să-l notăm aici, este ambivalența etică. Marii poeți ne apar adeseori față de creațiile lor într-o atitudine de imparțialitate, de obiectivitate morală, care se oprește să aprobe sau să condamne, să exalte sau să înjosească. Personajele lor au, în același timp, vicii și virtuți, păcate și merite, o ambivalență etică. Marile simboluri ale artei sînt, într-un fel, exterioare evaluății morale. Rămîne o problemă irezolvabilă aceea care își propunea să stabilească vinovăția sau inocența lui Shylock. Simbolul acestuia nu poate fi subordonat unui concept moral precis. Caracterul eroului shakespearean are o perspectivă etică nelimitată. Cu totul altul este cazul creațiilor cu semnificație morală limitată: „tatăl nobil“, „intrigantul“, „fata inocentă“ din piesele de inspirație melodramatică. Dincolo de simbol, spiritul atinge aici un concept moral precis. Inferioritatea valorii estetice provine din lipsa ilimitării.

Adaug un al treilea mod al profunzimii ilimitate în artă. Ilimitarea este uneori enigmatică. Vechile enigme ale artei antice și orientale, enigma Sfinxului, a Piramidelor, a Labirintului, au semnificații profunde, dar poate nu ilimitate. Sensul lor se ascunde la o mare adîncime, dar presupunem că poate fi realizat conceptual. Nenumărate au fost, în decursul vremurilor, încercările de a atinge acest concept. Natura lor foarte profundă, dar ilimitată, nu se opune acestor încercări. Există însă o întrebare perpetuă în fundul unor caractere ca Hamlet, Kirilov al lui Dostoievski (*Posedații*) sau Heathcliff al lui E. Brontë (*La răscruce de vînturi*). Avem uneori impresia că ajungem să subordonăm caracterul acestor eroi unui concept anumit, dar dincolo de acesta enigma lor se reface și se prelungește într-o perspectivă ilimitată.

Faptul că simbolul artistic, creația de artă, este un simbol nelimitat, cu o perspectivă mereu deschisă, face posibilă istoria lui, viața lui în timp.

Dacă simbolul artistic ar avea o perspectivă limitată și închisă, așa cum se întâmplă cu simbolurile științifice și tehnice, apoi cu atâtea din cuvintele limbii, cu ghicitorile sau cu alegoriile, atunci n-ar exista o istorie a chipului de a se transmite al artei, adică partea cea mai interesantă a istoriei ei. Căci îndată ce cititorii unei opere literare sau contemplatorii oricărui fel de operă de artă ar ajunge la conceptul precis pe care acestea îl substituie, la semnificația lor univocă, și ar închide astfel perspectiva lor, n-ar mai fi posibilă, fiindcă și-ar pierde interesul, orice interpretare a lor. Un comentator, pătrunzător și ingenios, n-ar fi lămurit semnificația lui *Oedip rege*, a *Divinei Comedii*, a lui *Hamlet* și a lui *Faust*, și noi am fi primit-o din gura lui, fără să mai simțim nevoia să supunem aceste opere unei noi interpretări, fără să încercăm să câștigăm o nouă poziție față de ele și, până la urmă, fără să mai simțim nevoia de a le citi. Operele de artă ar muri fiindcă n-ar exista posibilitatea cuceririi unor noi aspecte ale semnificației lor nelimitate, pentru că ele ar înceta să ne mai pună probleme și, în noi înșine, s-ar istovi interesul de a le dezlega. În realitate, multe opere de artă mor pe această cale, din pricina sărăciei conținutului și a mărginirii perspectivei lor. Dar marile opere de artă, adevăratele simboluri artistice, acelea în care adâncimea semnificației lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viața omenirii, în forme noi pentru fiecare timp și pentru fiecare loc al lumii, și dovedesc, astfel, o rezervă inepuizabilă a semnificației lor. Marile opere de artă trăiesc în eternitatea omenirii fiindcă simbolul lor este nelimitat.

Istoria artei consideră mai degrabă fragmentele de timp până la ivirea unei opere de artă și în epoca încheierii ei, adică transmisiunea unei teme literare până când un artist o întâlnește și o folosește într-o nouă operă, apoi evenimentele sociale și particulare ale artistului respectiv, așa cum ele se răsfrâng în operă și au contribuit la producerea ei, până în momentul în care aceasta ajunge să fie adusă la cunoștința

publicului. Unii istorici ai artei își mai întind cercetarea pentru a arăta ecoul imediat al operei, felul răsunetului ei printre contemporani. Sînt însă cu totul rari istoricii care studiază viața operei în posteritate, felul receptării ei succesive într-un lung răstimp, deși tocmai cercetarea acestei probleme este menită să ne dea o idee despre perspectiva nelimitată a unei opere de artă, adică despre principala ei însușire de simbol artistic.

Faptul că simbolurile artei au o adîncime nelimitată explică nu numai lunga lor posteritate, „eternitatea“ lor, dar și împrejurarea că ele se pot ancora totdeauna în viața prezentului. Fiecare epocă se poate recunoaște prin anumite din tendințele ei în marile opere ale artei, fiindcă *nelimitarea* înseamnă și *totalitate*. Există, desigur, o interpretare filologică și istorică, aceea care dorește să stabilească semnificația operei pentru epoca în care a apărut. Dar există și un alt tip al interpretării, interpretarea filozofică, aceea care arată fiecărei epoci în parte ceea ce îi poate da opera pe care continuă s-o citească. Această din urmă interpretare, care este de altfel nu numai a criticii profesionale, dar și a întregului public cultivat, acela care menține contactul și asigură viața întregii creații artistice a trecutului, n-ar fi posibilă dacă simbolul artei n-ar fi nelimitat, adică susceptibil de tot alte și alte luminări ale semnificației lui din unghiul veșnic nou al omenirii care trăiește, aspiră și luptă.

9. SUPERFICIALITATE ESTETICĂ ȘI ADÎNCIME ARTISTICĂ

Stabilirea caracterului profund și ilimitat al simbolurilor artistice ne scoate în față o dificultate, pe care n-o putem ignora, dacă vrem să dăm noțiunilor noastre întreaga lor temeinicie. În adevăr, cum putem recunoaște artei adîncime, cînd frumusețea a trecut de atîtea ori drept o valoare superficială? „Frumosul, spune Kant, place fără concept“. Renumita constatare înseamnă că nu putem produce niciodată motivele pentru care un aspect cucerește aprobarea noastră estetică, dar și că

acesta nu „vrea să spună” nimic. Nu atribuim frumuseții înțelesuri și intenții. Jocul culorilor pe petalele unei flori nu cere minții noastre să substituie un înțeles aspectului sensibil. Ne lăsăm seduși de aparența frumoasă, fără să-i adresăm o întrebare și fără să-i cerem vreun răspuns. Nu este oare acesta și cazul artei? Frumusețea artei antice posedă, pentru Winckelmann, marele ei cunoscător în veacul al XVIII-lea, un caracter evident: lipsa de semnificație (*Unbezeichnung*). Apollo din Belvedere este un joc grațios de linii, un ornament. Atitudinea estetică adecvată se mulțumește să surprindă în el dinamica seducătoare a liniilor și volumelor, fără să mai fie nevoie să-l aducă sub conceptul Zeului care răspîndește lumina și inspiră pe cîntăreți și profeți. Această comprimare a artei în planul superficial estetic a găsit numeroși aderenți în dezvoltarea mai nouă a ideilor. Dacă ne-am rîndui totuși printre susținătorii acestui punct de vedere, ne-am lipsi de bogăția motivelor de încîntare cu care atîtea din operele artei lucrează asupra noastră. Căci este evident că nici o dramă de Shakespeare, nici o simfonie de Beethoven nu sînt simple ansambluri armonioase de cuvinte, de imagini și de sunete. În ele și prin ele se luminează zări mai largi, înțelesuri mai vaste, pe care nu le putem ignora. O înțelegere pur senzorială a artei este, fără îndoială, inferioară adevăratului ei concept.

S-ar putea spune totuși că arta are o structură duală, ca una care întrunește superficialitatea estetică cu adîncimea artistică. Dincolo de armonioasa și liniștita rînduială a artei, spectatorul ei întrezărește semnificațiile profunde și sentimentul poetului, și încîntarea spectatorului este făcută din sesizarea acestei ambiguități. Pretutindeni în artă sîntem cuceriti de puterea artistului de a domina materia sa sentimentală, de virtutea lui de a se stăpîni și ordona, atunci cînd substituie semnificațiilor profunde o lume de simboluri frumoase. Am spus că există un lirism esențial al artei. Artă nu este însă numai produsul impulsivității lirice, dar și al unei inhibiții ordonatoare. Prin această din urmă latură a activității sale, artistul gradează, alternează, obține efecte de contrast și de însumare, cu un cuvînt *compune*. Astfel ajunge el să dea o organizare estetică operei sale, dar o organizare conținînd o semnificație adîncă pe care ne bucurăm s-o percepem prin acest mediu.

De unde provine însă bucuria noastră atunci cînd constatăm această ordonare a materiei sentimentale, această învingere a

imediatității sentimentului prin mediațiunea formei estetice? Oare forma estetică nu este și un altfel de simbol, un alt caz al semnificării? Nu cumva în aparența frumoasă sesizăm și o altă valoare, care, răspunzând aspirației celei mai înalte a spiritului, ne încântă atunci când o recunoaștem? Kant a răspuns afirmativ la această întrebare, atunci când a stabilit că „frumosul este un simbol al moralității”¹. În *Critica judecării* Kant n-a lăsat nediscutată problema simbolurilor. Există, observă Kant, posibilitatea ca spiritul să demonstreze realitatea conceptelor prin unele intuiții concrete. Așa procedează, de pildă, spiritul, atunci când sensibilizează conceptele sale empirice prin *exemple*. Când aceste concepte sînt ale inteligenței, adică ale facultății care organizează experiența, atunci lucrarea de sensibilizare ia forma *schemelor*. Când conceptele sînt ale rațiunii, adică ale facultății care produce idealurile și normele, aceeași operație dă naștere *simbolurilor*. Schemele ca și simbolurile sensibilizează conceptele, nu prin conținutul, ci prin forma lor. Nici schema, nici simbolul nu produc intuiții concrete care ar face parte din obiectul semnat, ci intuiții în care se regăsește ceva din felul relațiilor interioare care compun aceste obiecte. Pentru a înțelege gîndirea lui Kant, în acest punct, să ne gîndim la schema care sensibilizează producția de grîu în diferitele țări ale lumii. Statisticianul va înșira, în acest scop, mai multe dreptunghiuri, cu latura verticală de diferite dimensiuni, raportul dintre aceste dreptunghiuri indicînd raportul dintre capacitățile de producție ale diferitelor țări. Ne găsim în fața unei scheme, adică a unui procedeu de sensibilizare a unui concept, din care nu sînt însă reținute decît relațiile formale pe care acesta le conține. Tot astfel, un simbol sensibilizează un concept în simpla lui latură formală. Astfel, pentru a întrebuița exemplul lui Kant, cine creează simbolul unui corp animat pentru un stat democratic și simbolul unei mașini pentru un stat despotice, nu redă un aspect sensibil făcînd parte din materia conceptelor înfățișate, ci numai forma relațiilor interne care compun aceste concepte. Asemănarea dintre scheme și simboluri este, din acest punct de vedere, completă. Deosebirea apare însă atunci când observăm că, pe cînd schema este un mod de sensibilizare *directă*, simbolul este un mod *indirect*, și anume analogic, deoarece nu

¹ *Kritik der Urteilskraft*, paragr. 59, Reclam, p. 228 și urm.

există decît o analogie între felul relațiilor care compun un stat despotic și o mașină.

Frumosul ar fi un simbol al moralității, pentru că există între ele mai multe analogii, deoarece și unul și cealaltă, arată Kant, produc o satisfacție imediată, dezinteresată, universală, manifestînd libertatea ființei noastre, adică puterea ei de a se pune de acord cu sine însăși. Libertatea, ca noțiune morală, este acordul voinței cu sine. Nu este însă și frumosul un simbol al libertății, și, prin aceasta, al moralității, întrucît cu prilejul lui puterile noastre de cunoaștere se acordă, imaginația se tempează prin inteligență, exuberanța celei dinții se ordonează prin puterea minții de a o introduce în forme? Independent de celelalte semnificații adînci pe care le poartă în sine, frumusețea are și o altă semnificație, aceea a moralității ca libertate. Armonia ei este simbolul armoniei morale. Acordul părților în unitatea ei este un simbol al acordului sufletului cu sine însuși, liniștea ei suverană este simbolul seninătății omului care a cucerit treapta etică. Și bucuria contemporanului care înregistrează clocotul pasional al artistului prin mediațiunea formei estetice rezultă din constatarea, nelămurită, dar totuși energică, a unei victorii simbolice a binelui.

Cine studiază aceste vechi concepte ale lui Kant poate ușor înțelege că idealul moral, care se întrevede prin ele, este acel stoic, al înfrîngerii pasiunilor, al egalității de suflet, al unității interioare a omului care se domină prin principiile rațiunii. De asemenea, idealul artistic care îngăduie comparația cuprinsă în formula despre „frumos ca simbol al moralității” este acel al artei clasice, adică al unei arte de strictă organizare formală, măsurată în expresia sentimentului, supusă la reguli. Desigur că și etica și estetica lui Kant nu mai sînt ale noastre. Idealul nostru etic nu mai este, în aceeași măsură, acela al omului închis în sine, în perfecțiunea echilibrului interior. Aspirația noastră etică apare limita personalității armonioase în tendința de înfrățire cu ceilalți oameni, în direcția luptei pentru ei. Poate că și idealul nostru estetic s-a schimbat, căci îl regăsim mai puțin orientat către severa organizare formală, mai deschis către captarea sentimentului, către imediatitate, uneori evoluînd cu exagerare către înlocuirea *operei*, adică a unei lucrări în-

chegate, prin simpla notație, prin *document*¹. Dar dacă termenii simbolismului estetic s-au schimbat, raportul lor rămâne același. Felului deschis al conceptului moral mai nou îi corespunde forma estetică deschisă a artei mai noi. Cea din urmă poate deci rămâne simbolul celui dintâi. Dar când cuceririle epocii de față vor întregi o icoană coerentă a omului, mai bogată prin tot ceea ce marile frământări de azi îi vor aduce, arta va regăsi forma și armonia, și simbolurile ei semnificația perfecțiunii interioare a omului. Se pregătește adică sub ochii noștri o nouă formulă perfectă de artă, un nou clasicism, pe care îl vor realiza marii artiști ai viitorului.

¹ Asupra acestui proces v. studiul *Criza ideii de artă în literatură*, în volumul meu *Transformările ideii de om*, 1946.

TEZELE
UNEI
FILOZOFII
A
OPEREI

1. PUNCT DE PLECARE

Neconținut drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă. În *Estetica* (1934—1936) mi-am propus să studiez frumosul artistic, acela realizat de operele artei. În *Introducere în teoria valorilor* (1942) am distins între valori și bunurile care le întrupează, și dintre care unele sînt date, iar altele produse, acestea din urmă fiind opere ale tehnicii, ale științei sau ale artei. Am preconizat în *Filozofia culturii* (1944) o concepție activistă a culturii, adică lucrarea de transformare a naturii în sensul aspirațiilor omului, prin operele lui. Socotesc deci că întreaga mea contribuție cere să se completeze printr-o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filozofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele.

Scrierea de față își propune deci: 1) să descrie opera în afară de relațiile ei de spațiu și timp, adică să construiască fenomenologia ei, 2) să urmărească felul în care opera se constituie în spațiu, adică să înfățișeze principalele categorii ale formei, în special ale formei artistice, 3) să stabilească conexiunile operei în spațiul social, adică legăturile ei cu celelalte opere produse de om și acțiunea lor asupra fiecărui individ, 4) să prezinte destinul operei în timp, modul în care se afirmă, trăiește, moare, uneori reînvie, neîncetatele oscilații ale vitalității ei.

N-aș da măsura întregului meu îndemn, dacă aș înfățișa lucrarea de față numai ca pe produsul necesar al cercetării mele de pînă acum. Desigur, omul care a trecut de miezul vieții lui și a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită, privește în urmă și caută firele prin care se leagă felurile lui lucrări, stabilește între acestea punctele de intersecție și de convergență, concepe rodul întregii lui osteneți ca pe o singură operă. El se poate întreba atunci care este esența operei, în ce

relație stă ea cu activitatea naturii și cu celelalte tipuri ale muncii omenești, ce principii ale formei au călăuzit-o, ce însemnătate poate avea ea în viața oamenilor și ce soartă îi este rezervată ?

Dar în timp ce încearcă să obțină această lumină asupra operei sale și să se întărească prin conștiința de a fi construit, a suferit în jurul său delirul distrugerii și privește urmele rănilor lui încă nevindecate. Împotriva demenței, care ar mai putea încerca să înmulțească ruinele în jurul său, omul de azi înțelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui. Filozofia practică, prin meditațiile ei asupra esenței, formei, conexiunilor sociale și a vieții operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de astăzi.

2. MUNCĂ ȘI OPERĂ

Prima lumină pe care o putem obține asupra esenței operei o dobândim actualizând reprezentările implicate de cuvântul care o denumește, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvânt de termeni apropiați și pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activități care se desfășoară în van : opera nu le încunună. Dar chiar muncile productive, ca de pildă acele cu un rol pozitiv în economia unei societăți, nu se concretizează pînă la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează și face să funcționeze o mașină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfîrșească într-un rezultat concret și relativ durabil. Vorbim apoi de munca organismului, dar nu de opera lui. Inima muncește din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simțită, și de munca unei mașini. Dacă vorbim de munca organismului și de aceea a mașinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret și durabil, dar și din aceea a finalității sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei mașini sau a unui organ ideea unei cauze finale, adică a repre-

zentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii ; ipoteza finalistă de este inutilă pentru a explica modul în care mușchiul cardiac absoarbe și respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcțională a unui agent fizic, și mașina nu lucrează decât supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă și unul moral, și lucrătorul, cu însușirile lui de atenție, conștiințiozitate și abilitate, rămîne exterior muncii însăși a mașinii. Cînd vorbim de munca mașinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezență umană, calitatea morală a unei persoane. Deși din mașină pot ieși obiecte concrete, durabile și valoroase, lipsa calității ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că și organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete și de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne oprește a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite : produs concret și durabil, finalist, al unui agent moral, posedînd o valoare, retrace rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întrunește însă toate aceste atribute. Prelungind aceste prime indicații, furnizate de analiza vorbirii, putem obține o definiție a opereii.

3. MUNCA SAU OPERA NATURII ?

Cît de indispensabilă este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus pentru a distinge între simpla muncă și aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci cînd ne oprim în fața activităților naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materialistă și mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filozof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a spețelor vegetale și animale care s-au diferențiat treptat și stăpînesc azi pămîntul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gînditorii și poeții care își mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii

și chiar la frumusețea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul lor de a considera natura, ideea finalității, a calității morale a agentului creator și a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creației sau spiritul infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală și obținând valori, pentru toți filozofii spiritualiști, teiști sau panteiști. Ipoteza spiritualistă și religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelor care ne invită să admirăm operele naturii. Respingerea acestei ipoteze nu ne mai dă dreptul să vorbim decât despre munca ei.

4. DEFINIȚIA OPEREI

Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sînt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decât acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au premers. Cîtă vreme artistul visează sau lucrează și atîta timp cît savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci cînd creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci cînd, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luînd cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus și de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere și substituții de scopuri, creatorul orientîndu-se la început după un scop și hotărîndu-se apoi să adopte un altul. Nu există însă opere produse în întregime de întâmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate,

introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile și adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricâte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit și oricât de târziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze, pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformînd un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie : materialul nu trebuie să fie totdeauna material. Un savant, un filozof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți, de raționamente. Lucrarea de notație a rezultatelor sale poate fi o operație secundară și neesențială. Auguste Comte, medităndu-și lucrările pînă în ultimele lor amănunte, așa cum ne asigură biografia lui, putea să-și considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemeni, un inginer poate să-și privească opera încheiată îndată ce încredințează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata o dată cu cea dintîi dintre ele, adică cu proiecția în plan a viitoarei lucrări spațiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alți creatori de opere. Pentru unii din aceștia realizarea materială a concepției lor poate să modifice concepția însăși. Pictorii și sculptorii, dar și unii meșteșugari, fac adeseori această experiență. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepției, ci un factor cu rol pozitiv și creator în desăvîrșirea operei. Sculptorul care, modelînd lucrarea sa în pămînt, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, știe că felul materiei pe care o va întrebuința este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esențialmente materială.

Manevrînd un material, creatorul îi dă o formă. Rămîne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filozofică poate menține deosebirea curentă dintre materialul și forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf și că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăși este unitatea unei multiplicități, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decît materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unități multiple. Orice operă este

un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omenești se înlanțuiesc astfel cu procesele naturii, dar în același timp i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forțele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decât conformînd materialele puse la îndemîină de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență *pur* umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariției lor, sînt și ele obiecte noi, în sensul că lipseau pînă atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu și una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieșită dintr-o fabrică are o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că este a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele și animalele nu-și schimbă calitatea o dată cu multiplicarea lor, decât atunci cînd sînt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui: plantele de pe terenurile de cultură și animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sînt unele care sînt nu numai noi, dar și unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparțin unei serii, nu s-au repetat și nu sînt repetabile. Acestea sînt operele științei, ale filozofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă și una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaștem numai operelor savanților, filozofilor și artiștilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deși originale, operele științei și ale filozofiei nu sînt atașate de materialul în care se manifestă decât prin legături disolubile. Aceeași teorie științifică sau filozofică, aceeași prezentare de fapte sau aceeași argumentare se poate face cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei

sînt atît de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încît orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci cînd spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingînd între forma manifestărilor materiale și sensul lor, putem spune că operele științei, ale filozofiei și ale artei sînt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvîntul sonor sau scris și legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, și anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintîi sînt, așadar, *ceva* pus în locul *altcuiva*, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte și prin conexiunile lor, adică formațiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăți sau raționamente, are în operele filozofiei și ale științei un înțeles precis. Cînd regăsește acest înțeles, adică atunci cînd în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul își întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înțelesul unei opere științifice sau filozofice ocupă adîncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substitutul format de cuvinte, sunete, mișcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înțeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordînd neconținut conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este deci ilimitat¹. Originalitatea artistică este nu numai imutabilă, dar și ilimitat-simbolică.

Insumînd rezultatele analizei de mai sus, și înainte de a le valorifica în atîtea probleme ale fenomenologiei generale a operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este *produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuiînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou*. Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filozofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

¹ Asupra „simbolului limitat” și „limitat” v. scrierea mea *Simbolul artistic*, 1947, și analizele de mai jos.

5. NATURĂ, TEHNICĂ, ARTĂ, (Controverse de frontieră)

Definirea operei și, în cele din urmă, a operei de artă, s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă marchează trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există însă și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgînd unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers, de la artă la tehnică și la natură. Există deci posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca :

1. Produsul
2. unitar și multiplu,
3. înzestrat cu valoare.
4. obținut prin cauzalitate finală.
5. al unui creator moral.
6. dintr-un material,
7. constituind un obiect calitativ nou,
8. original imutabil — și
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaște și ea produse de integrare, unitare și multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare ; totuși, aceasta nu apare decît prin munca omului care trebuie să opereze cel puțin pentru a le extrage și a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele din pădure nu devine o valoare decît abătut și transportat, dacă nu și transformat în material de construcție. Intervenția muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii și le dă caracterul unor opere. Am văzut însă (§ 3) că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate și ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decît din acel al muncii omenești, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din şirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă? Putem oare recunoaşte operelor tehnice noutate originală? Desigur, prima operă tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune şi radiorecepţie, au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de acelaşi fel, repetînd modelul iniţial, n-au mai avut decît o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul şi al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate şi cantitate. Prin calitatea originalităţii lor, primele opere tehnice dintr-o serie, aşa-zisele invenţii, se înrudesc cu operele ştiinţei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar şi un om de ştiinţă, un savant cunoscînd principiile şi legile. Ceilalţi făuritori de opere, care repetă invenţia primitivă, sînt numai tehnicieni. Prin atributul originalităţii intrăm deci în domeniul ştiinţei, ca şi al filozofiei. Am văzut, în fine, că abia prin originalitatea imutabilă şi prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei. Analizele ulterioare ne vor arăta că multe din operele care aspiră la condiţia artei, dar cărora le lipsesc calităţile ei esenţiale, reurcă de fapt în domeniul teoretic sau în cel tehnic.

6. REALISMUL ŞI IDEALISMUL OPEREI

Fiind un produs, opera este exterioară producătorului. Ideea de produs nu presupune însă neapărat exterioritatea spaţială. Un gînditor care aşi meditează lucrarea sa pînă în ultimele amănunte, înainte de a o încredinţa hîrtiei şi tiparului, poate spune că opera sa a fost gata încă din faza ei pur mentală. În ce sens opera acestuia îi este însă exterioară? Mai întîi în sensul că opera este exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final şi încununarea acestora. Împrejurarea aceasta este însă un caz-limită şi oarecum conjectural. În marea majo-

ritate a cazurilor, exterioritatea este și spațială. Dar după cum în soluție ideală, exterioritatea nu trebuie să fie neapărat spațială, nici simpla desprindere spațială nu este suficientă pentru a se obține caracterul exteriorității față de producător, în sensul care este caracteristic operei. Opera este exterioară creatorului în înțelesul mai precis, că s-a dezvoltat și există după propriile ei legi.

În această din urmă direcție se poate vorbi nu numai despre exterioritatea operei, dar și despre autonomia sau despre realismul ei. Unii cugetători au mers pînă acolo încît au susținut că orice invenție este de fapt o descoperire, că orice operă este oglindirea unui model inalterabil, că „prima apercupție imaginativă a operei viitoare apare inventatorului nu ca o construcție, ci ca o percepție” (Et. Souriau, *L'Avenir de l'Esthétique*, 1929, p. 112). După mai multe încercări fără consecințe, nu dobîndește adeseori pictorul impresia că „își deține” în fine tabloul? Un artist care urmărește o temă și caută s-o dezvolte într-o operă, face adeseori experiența consistînd în modificarea temei în favoarea operei. Referindu-se la astfel de experiențe, psihologul Fr. Paulhan, clasificînd tipurile invenției, a trebuit să distingă pe acela care constă în deviația concepției primitive prin împrejurările realizării (*déviatiön par réalisation*). Este ca și cum operă s-ar dezvolta după propria ei legalitate, nu numai independentă, dar, uneori, antagonistă față de tendințele creatorului ei, de unde sentimentul de conflict și luptă pe care acesta îl resimte în timpul realizării operei. Astfel de constatări au îndreptățit pe unii cugetători să vorbească despre un realism, în sens platonice al operei sau, întrebunțînd o expresie figurată, așa cum face Et. Souriau, de un *pygmalionism* al ei, cu referire la mitul antic al sculptorului Pygmalion care, îndrăgostindu-se de statuia creată de el, a cedat sentimentului oricărui creator că opera este ceva deosebit de sine însuși, o ființă cu care se pot stabili relațiile prin care oricine din noi se leagă cu ființele dinafară de noi înșine.

Toate aceste fapte sînt incontestabile. Sînt însă ele suficiente pentru a afirma realismul platonice al operei? Pentru cine nu se decide ușor a adopta ipoteza metafizică, atîta timp cît n-a istovit explicațiile fenomenale, nu este oare mai just a spune că așa-zisa legalitate autonomă a operei nu este decît efectul care rezultă, pentru conștiința creatorului, atunci cînd el s-a angajat în realizarea unui scop, cînd s-a încatenat într-o

finalitate, pe care, deși el însuși a ales-o, trebuie să continue a și-o lumina și trebuie s-o apere împotriva sugestiilor lăaturalnice? Opera are o viață a ei, o legalitate autonomă și immanentă, nu pentru că reproduce un model superior și etern, dar pentru că se dirijează după un scop ales de creator, care îi prescrie apoi drumul realizării. Sentimentul luptei cu opera nu provine, pentru creator, din caracterul constrângător al modelului pe care opera ar năzui să-l reproducă, ci din faptul că lucrarea finalistă a realizării poate să fie uneori ezitantă, poate să nu se lumineze prin aceeași împedecă conștiință în toate etapele ei. Orice operă este, fără îndoială, produsul unei invenții, deși nu al uneia arbitrare. Materialul și mijloacele de care creatorul dispune, legile naturale de care trebuie să țină seama, limitează invenția, îi dă un anumit curs. Dar material, mijloace tehnice, legi naturale sînt adaptate scopului postulat de inventator, sînt introduse în structura finalistă a operei viitoare. Oricare ar fi limitele de care creatorul trebuie să asculte, la originea operei stă postularea idealistă a scopului urmărit. A inventa, înseamnă a face natura să se supună unei cauze finale, afirmată și dorită de inventator. Opera consecutivă actului de invenție este un produs ideo-realist.

7. CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE

Dacă orice act de invenție constă din subordonarea naturii unei cauze finale postulate de inventator, atunci înaintea invenției trebuie să stea cunoașterea naturii, știința trebuie să preceadă creația, teoria anticipează practica. Împrejurarea pare cu atît mai adevărată cu cît realizarea unui scop prin cunoașterea naturii se face prin intermediul cunoașterii altor legi și proprietăți ale naturii. Montarea celui mai simplu aparat presupune cunoștința mai multor fapte și raporturi naturale de fapte, pe care inventatorul trebuie să le facă a funcționa împreună, într-o structură finalistă ierarhică. Inventatorul telefonului a postulat scopul transmiterii vocii la distanță și a folosit, pentru realizarea acestui scop, proprietatea scînteii electrice de a se propaga de-a lungul unui fir metalic, apoi proprietatea membranelor vibrante, apoi pe acele ale camerelor

de rezonanță, apoi pe acele ale materialelor rău conducătoare de electricitate etc. Numai prin punerea de acord a tuturor cunoștințelor relative la aceste proprietăți naturale, încatenate într-o structură pe care o putem numi ierarhică, deoarece fiecare din ele slujește scopului principal în grade felurite de însemnătate, a putut inventatorul telefonului să obțină un aparat prin care vocea să fie transmisă și receptată cu suficientă claritate. Cunoașterea este deci coextensivă cu întregul act de invenție și îl sprijină în fiecare din punctele sale ; ea singură îl face posibil și eficient. Dacă totuși se cuvine a deosebi între cunoaștere și creație, împrejurarea ar fi legitimată numai de faptul că una ar fi anterioară celeilalte, că simplele cunoașteri ar anticipa înșiruirea lor finalistă, că, de pildă, înaintea tehnicii ingineresti ar sta mecanica rațională și fizica sau că înaintea medicinei și-ar spune cuvântul fiziologia. Deosebirea dintre cunoaștere și creație s-ar mai justifica prin aceea că cea dintâi ar fi contemplație dezinteresată, pe când cea de-a doua activitate practică. Dacă cunoașterea susține creația în toată întinderea ei, nu este mai puțin adevărat că în trecerea de la una la alta s-ar fi introdus un factor nou : gestul care forțează întâlnirea mai multor proprietăți naturale. Acest gest s-ar produce numai după ce contemplația adevărului s-ar fi terminat ; numai după ce contemplația adevărului ar ajunge la țintele ei, ar intra în rolul lor fantezia practică și gestul făptuitor.

Acest mod de a-și reprezenta relația dintre cunoaștere și creație, comun atîtora, are nevoie de mai multe modificări. Mai întîi, nu pare de loc adevărat că cunoașterea ar fi contemplație și că actul creației ar apărea numai după ce cunoașterea contemplativă ar înceta. Cunoașterea înțeleasă ca stare de contemplație este, în mentalitatea curentă, o veche rămășiță platonică. Pentru conștiința modernă, cunoașterea este deopotrivă activitate, căci nu cunoaștem decît lucrînd pentru a pune de acord ideile și experiențele noastre, eliminînd contradicțiile dintre ele, corectînd erorile. Caracterele oricărei opere sînt și acele ale operei intelectuale a cunoașterii. Lucrarea unui savant este și ea un produs exterior și autonom, obținut adeseori prin lupta creatorului cu sine însuși. Imperativul obiectivității, căruia savantul trebuie să i se supună, provoacă adeseori în conștiința lui sentimentul unui conflict, cu prejudecățile, cu tendințele lui afective. Lucrarea intelectuală se dezvoltă astfel după propria

ei lege, uneori în antagonism cu înclinațiile creatorului. Ceea ce rezultă apoi din cercetarea savantului este tot un produs de unificare, întocmai ca orice operă. Nu este, în fine, de loc adevărat că lucrarea de creație n-ar fi decât aplicarea rezultatelor cunoașterii, despărțite de acestea prin gestul făptuitor. Cine gândește astfel, perpetuează reprezentarea pozitivistă, potrivit căreia știința în serviciul tehnicii n-ar fi apărut decât după ce s-a epuizat sarcina cunoașterii pure, filozofice. În cunoscuta sa „lege a celor trei stadii“, Auguste Comte a dat o întinsă aplicație acestei idei, moștenită de el însuși de la gânditorii veacului al XVIII-lea. Ideea nu pare însă adevărată nici dacă o privim în perspectivă istorică, nici dacă încercăm s-o controlăm în împrejurări mai apropiate de noi. Filozofia grecească, citată de obicei ca o fază a cunoașterii pure, a fost anticipată de civilizațiile tehnice ale Orientului. Marilor sisteme filozofice ale veacului al XVII-lea le-au premers lucrările fizicienilor și tehnicienilor Renașterii. Sînt oare independente atîtea din descoperirile fiziologiei mai noi de observațiile clinicii medicale? Este absolut sigur că fizica modernă nu și-a putut întinde domeniul ei decât prin lucrările practice ale inventatorilor ultimului secol. Îndrumate mai totdeauna, la început, de observațiile culese în realizarea unei opere practice, știința a putut să se orienteze un timp după finalități așa zicînd pur teoretice, dar neconținut, în dezvoltarea ei mai veche sau mai nouă, ea a fost interceptată și a primit un nou impuls de vitalitate din interesele și atitudinile omului practic. Legea celor trei stadii, care postulează prioritatea în timp a științei teoretice, are deci nevoie de o serioasă revizuire. Știința și aplicațiile ei și, în mod mai general, cunoașterea și creația par a sta mai degrabă într-un raport de intimă și continuă întrepătrundere.

8. JOC, EXPRESIE ȘI ARTA

Vechea estetică, din lungul răstimp al Antichității, Renașterii și Clasicismului, era o disciplină descriptivă și normativă. Ea descria tipurile de opere, diferențiate după materialul și genul lor. Această descriere lua forma unei normalizări. Stabilind

cum procedează felurile arte, arhitectura, pictura, muzica, poezia etc. și așa-zisele genuri (elegia, idila, satira, comedia, tragedia), se proceda la prescrierea regulilor care urmează a fi respectate în realizarea acestora. Tratatele unui Aristoteles, Cicero, Quintilian, Vitruviu, acele ale unui Leonardo, Alberti, Dürer, Scaliger, Vida, Boileau, Vossius etc. posedă în-doitul caracter semnalat. În toate, deopotrivă, cunoașterea structurilor de opere include și pe aceea a regulilor ce le domină. Mai târziu, interesul s-a deplasat de la acest punct către cunoașterea proceselor care compun activitatea creatoare. A fost un moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiștii încep să se observe și să noteze felul în care se desfășoară, pentru ei, procesul creației. Corespondența lui Goethe cu Schiller, scrisorile lui Mozart, carnetele lui Beethoven, jurnalele intime ale unui Delacroix sau Hebbel etc. reprezintă unele din documentele cele mai interesante ale acestei noi orientări. Interesul pentru structurile normative devenea mai slab și din pricina ruinării vechilor genuri, mai cu seamă a genurilor literare, o dată cu amestecul lor, preconizat de romantism. În fine, întreaga dezvoltare a științelor moderne mută centrul cercetării de la descriere la explicație. Cine compară scrierile naturaliste ale unui Buffon cu acelea mai noi ale unui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamarck și Cuvier, dobândește măsura schimbării de metodă și preocupare introdusă în intervalul care îi separă. Transformarea poate fi semnalată nu numai în științele naturii, dar și în acele ale omului, de pildă în estetică. Astfel, de unde în lungul trecut al vechii estetici, artistul, ca ființă activă și ca factor explicativ al operei, nu juca nici un rol, ființa lui se situează acum, toamă cu acest rol, în centrul de perspectivă al esteticii mai noi. Două teorii au polarizat vederile noilor cercetări asupra cauzalității artistice: teoria artei ca joc și a artei ca expresie. Dacă există opere de artă, susține cea dintâi, lucrul s-ar explica prin aceea că există indivizi care, dispunând de un surplus de energie, îl cheltuiesc în executarea acelor lucrări dezinteresate, lipsite de finalitate practică, pe care le numim opere de artă. Pentru alți teoreticieni, arta este produsul nevoii artistului de a exprima tendințele lui profunde, pe acele pe care le împarte cu grupul lui național sau social sau pe acele pe care, pentru un motiv anumit, societatea sau propria conștiință morală le împiedică de a se manifesta. Artă ca

expresie și dependențele particulare ale acestei teorii, arta ca întregire sau ca eliberare, sînt al doilea produs al noii estetici cauzale.

Insuficiențele acestor teorii ne apar astăzi evidente. Mai întâi, noțiunea însăși a „dezinteresării” este una din cele mai contestabile. Căci ce poate să însemne afirmația că arta este produsul unei activități dezinteresate? Un interes profund călăuzește creația operei, și anume, tocmai interesul de a crea. Vrea oare să spună teoria artei ca joc dezinteresat că interesul care o domină este de altă natură decît acel care îl mîină pe om în împrejurările practice ale vieții lui, de pildă în cele morale sau economice? Dar din punctul de vedere psihologic nu există nici o deosebire esențială între interesul artistic și cel moral sau economic, nici în ce privește intensitatea lor posibilă, nici din acel al relației lor cu instinctele sau cu celelalte forme ale activității. Interesul artistic poate acapara pe un individ, poate prelungi instinctele lui sau se poate dezvolta într-o formă organizată de activitate, într-o profesiune, întocmai ca oricare alte interese ale sufletului. Am spune chiar că interesul artistic are o intensitate și o putere de a se dezvolta și organiza superioară altor interese. Căci sînt activități care se desfășoară după indicațiile sau după interdicțiile mediului, în timp ce activitatea artistică izbutește adeseori să depășească sau să sfărîme condițiile și limitele. A nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic, înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului. Nici ideea activității artistice ca cheltuire a unui surplus de forțe nu rezistă mai bine examenului critic, căci nu s-a făcut încă dovada caracterului excedentar al vitalității artistului. (Ba chiar, considerînd cazul atîtor artiști suferinzi, tocmai cazul contrariu, acel al diminuării de energie vitală, pare mai adevărat. Dar admitînd chiar că artistul posedă un excedent de forțe, pe acel sustras activității biologice sau economice, nu se explică de ce îl întrebuintează el tocmai pentru crearea operei. Activitatea artistică nu este o ejaculare amorfă, ci o lucrare structurată, călăuzită de un scop valorificat în toate amănuntele realizării. Artistul nu creează orice, ci tocmai opera lui. Teoria artei ca joc ni se pare, din toate aceste motive, una din cele mai puțin psihologice pe care le-a produs speculația mai nouă.

Insuficientă este și teoria artei ca expresie, deși ea conține un sîmbure de adevăr. Artă este, în adevăr, expresia creatoru-

rului ei. Dar nu împarte oare arta acest caracter cu toate operele omului? O masă încheiată din câteva scânduri poate încă să ne vorbească despre abilitatea sau conștiința în lucru a dulgherului sau despre stângăcia și neglijența lui. Actul expresiv poate, de altfel, nici să nu producă o operă. Un gest, o exclamație, un strigăt, produse fără durabilitate, fără autonomie, fără finalitate, sînt și ele expresii, dar nu sînt opere. Expresia artistului este însă tocmai o expresie artistică, o operă de artă. A încerca să lămurești geneza operei de artă prin nevoia expresiei înseamnă a o explica printr-un factor prea general, care nu dă în nici un chip seama nici de faptul că la capătul activității provocate de această nevoie se încheagă o operă și nici de forma specifică a structurii acesteia.

9. CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ

Dacă arta nu este simplul produs al nevoii de joc sau de expresie, dacă artistul se dirijează după un anumit scop, pe care urmează a-l realiza într-un anumit material și folosind unele mijloace, ar trebui ca el să anticipeze prin cunoașterea acestora realizarea pe care și-o propune. Am văzut că multă vreme s-a crezut astfel. Vechile poetici și numeroasele tratate de arhitectură, muzică și pictură ale Antichității și Renașterii aveau un caracter practic și operativ. Ele încercau să doteze pe artist cu o seamă de cunoștințe pe care, aplicîndu-le, artistul putea fi sigur că va crea opere. Păreră nu era primită numai ca o consecință a unui mod larg răspîndit de a gîndi relația dintre cunoaștere și creație, discutată în teză generală mai sus, dar ea a fost efectiv aplicată de-a lungul întregii tradiții academiste, în domeniul tuturor artelor. Pictorii, poeții și arhitecții академиști, adică toți acei care s-au orientat după modelele trecutului, toți acei care au menținut preceptele pázite de prestigiul tradițiilor și recomandate de învățămîntul academiilor, au făcut totdeauna astfel încît luorarea de realizare a operelor să fie precedată de cunoștința canoanelor, adică a regulilor, mijloacelor și soluțiilor tipice și probate. În nenumărate împrejurări, în urma unei mari reușite artistice a proliferat academismul. Sonetiștii petrarchiști în Italia, autorii de tragedii care scriu, în secolul al XVIII-lea, în gustul

lui Racine, pictorii clarobscurului după Caravaggio, sculptorii neoclasici în veacul al XIX-lea, un Canova sau un Thorwaldsen, pictorii germani instruiți la Roma, un Cornelius, sînt toți oameni savanți, cunoscători de modele și norme, pentru care lucrarea realizării artistice este efectiv anticipată de aceea a cunoașterii. Nici unul dintre aceștia nu este însă un mare artist, tocmai pentru motivul că relația dintre cunoaștere și creație este, pentru ei, alta decît aceea care se afirmă în cazul operelor valabile. În acestea din urmă, cunoașterea artistică nu este niciodată anterioară creației artistice. Tratatetele practice de artă n-au produs niciodată un artist de seamă. Interesul lor provine numai din faptul de a fi generalizat pe baza creației anterioare sau pe aceea a creației personale a autorului. Nimeni nu citește astăzi pe Leonardo sau pe Boileau pentru a afla cum se pictează un portret sau cum se compune o tragedie, dar oricine poate studia *Tratatul despre pictură* sau *Arta poetică* pentru a cunoaște idealul artistic al unei personalități și al unei epoci. Activitatea constitutivă de opere nu este totuși pur instinctivă, irațională, lipsită de orice lumină a cunoașterii. Ea se întovărășește cu numeroase acte de cunoaștere, ca una care, urmărind un scop, trebuie să-i adapteze, în vederea realizării lui, temele, mijloacele și materialele de care dispune. De ce fel de acte de cunoaștere este deci vorba în lucrarea de creație?

A cunoaște înseamnă, în mod general, a executa un act de punere în relație a unui subiect cu un predicat. Forma oricărei cunoașteri este judecata. Raționamentele nu sînt decît mijloace care îndrumază către o judecată. Orice descoperire științifică este o judecată nouă, stabilirea unui nou raport între un subiect și un predicat. A cunoaște, în ordinea creației, înseamnă a pune în relație un mijloc cu un scop. Un meșteșugar care, în timpul lucrului său, chibzuiește cum să confecționeze o haină sau o pompă hidraulică, folosind mijloacele de care dispune, execută numeroase acte de punere în relație a acestora cu scopul urmărit, numeroase judecăți de adaptare. Așa-zisele norme sau reguli tehnice sînt judecăți de adaptare. Chiar regulile care călăuzesc raționamentele științifice, regula reducerii la absurd, a analogiei, a excluderii terțului, a contradicției etc., preconizează punerea în relație a mijloacelor inteligenței cu scopul aflării adevărului, sînt judecăți de adaptare, norme tehnice. Anticii aveau deci dreptate să le studieze

în „retoricile“ lor, adică în tratate cu caracter practic, ca unele ce erau destinate pregătirii oratorice.

Judecățile de adaptare pot să stabilească însă fie 1) o relație între anumite mijloace și un scop general, capabile adică să se concretizeze în opere noi, dar nu originale, fie 2) o relație între anumite mijloace și un scop — operă unică și originală, fie 3) o relație între anumite mijloace și un scop — operă unică și original-imutabilă (cf. § 4). Când scopul este general, judecățile de adaptare iau și ele o formă generală. Regulile tehnice sînt absolut valabile în practica meșteșugurilor și a industriei. Ele sînt relativ valabile în creația științifică: există o metodologie a științelor, reguli capabile a fi aplicate în lucrări de laborator, în cercetarea arhivelor și în colacionarea documentelor, reguli ale observației și ale experimentării, metode de aflare a cauzalității (ca acele stabilite de J. St. Mill), așa-zisele legi ale silogismului etc. Nu există însă reguli valabile ale creației artistice, deoarece scopul acesteia fiind o operă unică și original-imutabilă, nu se poate stabili, în relație cu el, nici o judecată de adaptare bună pentru a fi folosită de un alt creator în împrejurarea creării altei opere. Autorii de tratate practice de artă comit deci fie eroarea de a considera pe artist ca pe un om de știință, capabil să se orienteze după o metodologie, fie eroarea mai adîncă de a-l considera ca pe un tehnician, drept autorul unei opere repetabile.

10. VALORI, BUNURI ȘI OPERE

Luonarea finală, însoțită de numeroase acte de cunoștință, care sfârșește într-o operă, creează o valoare. Valoarea este un alt atribut caracteristic al operei. Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă. Un castel făcut din cărți de joc nu ni se pare o operă, tocmai din pricina dificultății cu care ne-am putea hotărî să-i recunoaștem o valoare. Nu putem reveni aci asupra întregii teorii a valorilor. Am făcut-o, altă dată, în *Introducere în teoria valorilor*, 1942, și în *Filozofia culturii*, 1944, față de care scrierea de față reprezintă o continuare și o completare. Reluînd însă

rezultatele principale ale lucrărilor mai vechi, vom spune că valoarea este obiectul unei dorințe. Nu vreun lucru oarecare este o valoare, ci acea calitate a lui prin care lucrul poate să satisfacă o anumită dorință. Valoarea apare deci nu ca un lucru, ci ca o categorie prin subsumare la care lucrurile dobîndesc valoare și devin bunuri. Cum nu există o singură speță de valori, ci valori de spețe felurite (economice, politice, teoretice, estetice, morale, religioase), același lucru poate fi subsumat uneia sau alteia din aceste valori, pentru a primi caracterul unor bunuri deosebite. Un tablou de Luchian este un bun estetic pentru amatorul de artă, dar un bun economic, o marfă, pentru negustorul de tablouri. Posibilitatea subsumării aceluiași lucru în sfera cîte unei alte valori, pe care (în *Introducere în teoria valorilor*) am numit-o subalternarea actelor de valorificare, este o împrejurare pe care n-o poate legitima decît concepția valorii ca ceva deosebit de lucrul însuși, ca o categorie.

Lucrul, îndată ce este subordonat unei valori, devine un bun pentru acel ce execută actul subordonării. Bunurile sînt însă date sau produse. Pentru un drumeț însetat, izvorul natural pe care îl întîlnește în cale este un bun dat. Dacă același izvor a fost captat într-o fîntînă, ne găsim în fața unei opere. Opera este un bun produs. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, o operă este deci rezultatul prelucrării unui material pentru a-l face să se întîlnească cu o dorință și pentru a o satisface. A doua deosebire dintre bunurile date și cele produse este că pe cînd cele dintîi pot sau nu să se întîlnească cu o dorință și s-o satisfacă, cele din urmă, adică operele, forțează această întîlnire și o satisfac ca rezultatul unei intenții deliberate. Evident, nu orice operă satisface orice dorință. Creatorul operei o conformează în vederea satisfacerii unei anumite dorințe. Există deci atîtea tipuri de opere cîte tipuri de dorințe. Există, neapărat, și cazul ca, prin subalternarea actelor de valorificare, o operă creată pentru o anumită dorință să poată satisface și o dorință deosebită: tabloul poate fi dorit pentru valoarea lui economică. Dar chiar în cazul subalternării actelor de valorificare, actul secundar și inadecuat de valorificare este condiționat de actul principal și adecuat, adică de acel determinat de caracterul propriu al operei. Dacă o pînză vopsită poate fi prețuită ca un bun economic, împrejurarea este determinată de faptul că această pînză vopsită este o operă

de artă. Dacă i-ar lipsi acest din urmă caracter, ea n-ar putea cădea nici sub incidența dorinței economice și n-ar putea fi prețuită. uneori, ca o marfă.

Am spus că există atâtea tipuri de opere câte tipuri de dorințe. Produsul prelucrării, corelaționat cu dorința economică, alcătuiește acel tip de opere pe care le numim mărfuri. Prelucrarea în vederea dorinței politice, adică a dorinței de organizare a conviețuirii sociale, produce instituțiile. Configurarea ideilor și experiențelor în vederea dorinței teoretice a inteligenței dă naștere operelor științifice. Prelucrarea pentru dorința estetică determină operele artei. Preceptele etice, formele morale ale conviețuirii, sînt opere morale. Dogmele, culturile, riturile, întregul conținut al religiilor pozitive, sînt opere religioase. Toate aceste opere la un loc alcătuiesc civilizația omenască, adică produsul întregii activități a omului în vederea satisfacerii dorințelor sale. Civilizația este suma operelor.

11. OPERELE ÎN TIMP

Bunurile produse, adică operele civilizației, au o viață în timp și în spațiu. Desigur, fiind produsele adaptării unui material la o dorință, operele au o valoare eternă, ca unele care reprezintă o posibilitate permanentă de a satisface o anumită dorință. Dacă le privim în afară de viața lor în timp, adică în reducere fenomenologică, operele sînt configurații în vederea unor dorințe posibile. Pentru a le gândi ca opere, spiritul trebuie să închipuie aceste dorințe, chiar dacă nu le resimte efectiv. Este ceea ce face de nenumărate ori cercetarea preistorică și arheologică, atunci cînd scoate la iveală obiecte aparținînd unor civilizații trecute. Pentru a le identifica drept opere, și nu ca obiecte produse de întîmplare, preistoricul și arheologul trebuie să-și reprezinte dorința pentru satisfacerea căreia ele au putut fi configurate. Dacă multă vreme silexurile preistorice au putut fi luate drept fosile sau meteorite, înainte de a fi recunoscute ca arme, lucrul se datorește faptului că savanții n-au putut închipui din capul locului dorința umană cu care aceste obiecte au putut fi oîndva corelate. Astăzi încă si-

lexurile terțiare amintind forme naturale trec cînd drept niște *ludi naturae*, produse prin acțiunea forțelor naturii, cînd drept obiecte plasticizate de om în sensul formei lor întîmplătoare (W. Deonna, *L'Archéologie*, 1922, pp. 145—148). Incertitudinea în stabilirea caracterului lor de opere provine din greutatea întîmpinată de cercetători de a corelaționa obiectele respective cu reprezentarea unei dorințe umane. Viața operelor în interpretarea arheologică, ca și aceea pe care ele o trăiesc în muzee, este însă o existență ipotetică, redusă. O viață deplină nu trăiesc operele decît atunci cînd se întîlnesc cu o dorință vie, actuală. Oscilațiile istorice ale dorințelor, orientarea lor în altă direcție, răzirea sau dispariția lor, uneori reînvierea sau chiar noua lor proliferare, determină viața lor în timp. De neamărate ori în decursul istoriei, operele au încetat să mai satisfac vreo dorință, nu din pricina unei transformări în structura operei, ci din pricina transformării dorinței. Muzeele tehnice ne înfățișează, cu profuziune, ustensile, aparate, vehicule, mobile, costume pe care nimeni nu le mai dorește. Există și opere de artă, desigur nu cele mai de seamă dintre ele, din fața cărora dorința omenească s-a retras: romanele pastorale ale Renașterii, sonetele abaților galanți din epoca prețiozității, tragediile retorice ale epigonilor clasicismului. Din cînd în cînd dorința actuală se poate acorda cu un tip mai vechi al ei și, atunci, opere care încetaseră să mai trăiască o viață deplină dobîndesc un nou spor de vitalitate. Este cazul redescoperirii unor creații multă vreme uitate sau nesocotite, al lui Ronsard redescoperit de romantici, al lui Góngora revenit în actualitatea simbolismului francez, al lui Maurice Scève prețuit din nou de amatorii actuali de poezie ermetică.

Pentru a înțelege întreaga oscilație în timp a vitalității operelor, trebuie să observăm că există o ierarhie a dorințelor. Sînt dorințe mai superficiale și mai adînci, mai statornice și mai instabile. Întîlnirea unei opere cu o dorință relativ superficială și instabilă produce fenomenul modei. Aceste dorințe au uneori o intensitate care lipsește dorințelor mai adînci și permanente. Vivacitatea reacțiilor produse cu ocazia întîlnirii dintre o operă la modă și dorințele care se satisfac prin ea stă într-un contrast izbitor cu tonul mai ponderat al întîlnirii dintre o operă și dorințele mai adînci și mai stabile, corelate cu ea. Un om cu experiența vitalității operelor poate chiar să tragă concluzii din fama indiscretă a unei opere contemporane

asupra valorii dorințelor care își găsesc satisfacție în ele și asupra repedei și sigurei lor îstoviri. „Modele mor tinere“. spunea un scriitor francez. Este de asemeni probabil că multe din restituiri de reputații, reabilitări și redescoperiri ale unor reputații zgomotoase cu secole în urmă, sînt tot efectul întîlnirii cu o dorință puțin adîncă și instabilă care, epuizîndu-se încă o dată, va întoarce notorietatea refăcută în conul de umbră în care s-a adăpostit atîta vreme. Mai interesante sînt valorificările de opere într-un cadru național deosebit de acela în care s-au născut. Un critic a definit odată străinătatea drept „o posteritate contemporană“. Înainte ca o operă să se valorifice prin interesul permanent al viitorimii, ea se poate valorifica prin atenția străinătății. Adîncimea și stabilitatea dorinței satisfăcută printr-o operă se măsoară deci și prin întinderea și varietatea mediilor naționale în care răsună ecoul lor. Succesul european al teatrului nordic sau al romanului rus în secolul al XIX-lea au fost cazuri elocvente pentru astfel de valorificări prin reacțiile străinătății.

12. HYBRIS ȘI LIMITARE

Am arătat că, printre deosebirile care separă bunurile produse de cele create, adică de opere, este și aceea că pe oînd primele se pot întîlni cu o dorință, ultimele forțează această întîlnire. Putem admira o pădure întîlnită în drum, aceasta poate răspunde dorinței noastre estetice; dar sîntem oarecum constrînși s-o admirăm în reprezentarea ei artistică, dorința estetică este neapărat adusă să vibreze în fața ei. Operele artei de pildă sînt nu numai configurări de materiale în vederea satisfacerii dorinței estetice, dar și pentru trezirea acestei dorințe. Același lucru se poate spune despre toate operele omului. Toate, deopotrivă, stimulează, întrețin și satisfac felurile lui dorințe.

Împrejurarea aceasta dă un anumit caracter civilizației omenești, adică sumei operelor, în ecoul ei asupra vieții individuale, pe care urmează să-l notăm. A trăi într-o civilizație înseamnă a fi solicitat de opere, înseamnă a simți cum sfera dorințelor personale se diferențiază și se amplifică. Se amplifică, dar se

și limitează, după cum vom vedea îndată. Viața omului, redusă la dorințele ei elementare, așa cum se dezvoltă în civilizațiile primitive sau înapoiate, este mișcată de puține dorințe. Unul din factorii care explică înmulțirea lor este tocmai intervenția operelor. Dar nu numai atât. Ansamblul operelor, ca expresii concrete, alcătuiește spațiul social. Viața omului civilizat se mișcă în spațiul social, simțind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvânt, limitată de opere. Primitivul sau membrul unei civilizații înapoiate, adică aceea în care operele sînt puțin numeroase, suportă sugestia redusă a creației de cultură. Dorințele acestuia sînt nu numai puține, dar și anarhice și nelimitate. *Hybrisul* despre care vorbeau vechii greci era tocmai acea apetență gigantică și dezordonată a omului primitiv, nelimitat și neîndrumat de prezența operelor în jurul său, de existența unui spațiu social compact. În măsura însă în care operele se înmulțesc în jurul omului, în măsura în care spațiul social devine mai dens, dorințele lui se îndrumează după obiective mai precise și, prin aceasta însăși, se limitează și se tempează. Enormitatea și anarhia dorințelor primitive, acele pentru care nu există nici frîu, nici lege, este o consecință a condiției de singurătate a omului puțin civilizat, adică a fatalității lui de a se asocia cu alți oameni, prin ceea ce aceștia au produs ca opere. Condiția aceasta este mult remediată pentru omul civilizației, care simte la fiecare pas cum un alt om i-a ieșit în întîmpinare, i-a preîntîmpinat sau i-a satisfăcut o dorință, ba chiar i-a creat-o, îmbogățindu-i astfel cuprinsul vieții lui, dar în același timp limitînd-o și disciplinînd-o.

13. STRUCTURA AUTONOMĂ ȘI EXPRESIVITATEA OPERELOR

Fiind produse autonome, dezvoltate după propria lor finalitate și uneori în conflict cu anumite tendințe particulare ale creatorului lor, operele sînt totuși expresive pentru acesta, îl oglindesc și-l manifestă. Este unul din paradoxele operei, acela de a fi ele însele și, în același timp, expresia altcuiva,

a producătorului lor, de a ne constrînge să le considerăm ca pe niște realități de sine stătătoare și ca pe niște produse corelative cu agentul lor. O mașină poate fi privită ca un angrenaj autonom de piese și funcțiuni în vederea unei producții, dar și ca expresia geniului unui inventator. Putem considera o simfonie de Beethoven ca pe o alternare și dezvoltare de motive muzicale, adică drept o realitate autonomă existînd în timp, dar și ca pe expresia sufletului particular al lui Beethoven. În ce privește operele artei, artiștii și esteticienii au accentuat cînd unul, cînd altul dintre cele două momente contradictorii. S-a cerut operei de artă cînd o calitate cît mai expresivă, un lirism esențial, o coloratură caracteristic-individuală, cînd un fel de a fi cît mai desprins de creatorul ei, o existență autonomă, care să facă inutilă ipoteza creatorului. „Operele cele mai de seamă ale artei, spunea odată Flaubert, sînt acele despre ai căror autori nu știm nimic sau aproape nimic.“ În realitate, chiar operele reputate a fi mai complet eliberate de creatorii lor îi implică și-i oglindesc într-o anumită măsură. Sîntem înclinați însă a elimina reprezentarea creatorului din reprezentarea operei, atunci cînd, prin efectul distanței în timp, imaginea creatorului se simplifică pentru noi la trăsăturile lui cele mai generale, la acele care îi sînt comune cu grupul omenesc sau cu epoca de cultură căreia îi aparține. Este adevărat că, deși eposurile homerice, templele sau stelele funerare ale grecilor nu ne spun nimic despre creatorii lor individuali, ele nu sînt totuși mai puțin expresive pentru felul de a fi al societății grecești arhaice sau clasice și că, în aceste vechi monumente, ajung la expresie pentru noi virtuți ale caracterului, daruri ale inteligenței și ale imaginației, nuanțe ale sentimentului proprii omului grec din veacul al XII-lea sau al V-lea. Paradoxul intern al oricărei opere se reface, astfel, dincolo de ignoranța noastră cu privire la vechii creatori și dincolo de efectul simplificator al trecutului.

Pentru reducerea contradicției pe care pare a o include apartenența operei la două planuri, unul autonom și unul corelativ, ne putem spune că ea nu este decît efectul unui îndoit mod de a o considera : un efect de variere a perspectivei. Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează, în logica construcției ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintîi din aceste perspective, opera

apare ca o realitate absolută, sustrasă devenirii istorice, ca o soluție atemporală dată problemei configurării unui material și realizării unui scop. În a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară și de condițiile istorice ale creatorului ei. Folosind această îndoită perspectivă, un cercetător al formelor artistice, H. Focillon, a putut face distincția dintre *stilul* în sine și *un stil* anumit sau succesiunea istorică a acestora, adică *stilurile*. „Stilul, scrie Focillon, este un absolut. Un stil anumit este o variabilă. Cuvântul stil urmat de articol desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care îi permite să se sustragă timpului, un fel de valoare eternă. Stilul, conceput într-un chip absolut, este exemplu și fixitate, este valabil pentru totdeauna, se prezintă ca o creastă între două pante, definește linia înălțimilor. Prin această noțiune, omul exprimă nevoia de a se recunoaște în inteligibilitatea lui cea mai largă, în ceea ce el are stabil și universal, dincolo de undulațiile istoriei, dincolo de local și particular. Un stil, dimpotrivă, este o dezvoltare, un ansamblu coerent de forme unite printr-o conveniență reciprocă, dar a căror armonie se caută, se îmbină și se desface cu diversitate” (*Vie des formes*, 1934, p. 10). Dar între stil și stiluri, adică între opera în configurarea ei autonomă și opera în realitatea ei corelativă, ca expresie a unui creator și ca expresie istorică, nu există contradicție, ci, dimpotrivă, unitate și armonie. Opera îl manifestă pe creatorul ei, este expresia lui, dar această expresie trebuie să se conformeze în așa fel, încât să reprezinte o soluție logică dată problemei configurării materialelor și realizării anumitor scopuri.

Pentru a înțelege mai bine cum trebuie și cum armonizează de fapt orice operă îndoită ei perspectivă autonomă și dependentă, absolută și relativă, configurațională și expresivă, ne vom referi la acea speță a operelor care este limba, pentru că toamă în legătură cu aceasta posibilitatea armonizării celor două perspective apare mai clar. Lingvistica contemporană a arătat rolul expresiei individuale în viața limbilor, importanța factorului *stilistic*. Dacă limba evoluează neîncetat, lucrul se datorește nevoii de a o adapta tendințelor particulare ale expresiei, acelor tendințe care se schimbă cu împrejurările sociale, cu mentalitatea, ocupațiile și ideile oamenilor și pe care le înglobăm în categoria aspectului stilistic al graiului omnesc. Aceste nevoi și tendințe se organizează însă în expresie

utilizând sistemul relativ stabil al limbii, acela care posedă o certă autonomie, adică morfologia și sintaxa ei, ba chiar mijloacele cele mai generale și cele mai autonome ale limbii, adică mijloacele lingvistice generale. Orice expresie lingvistică este deci produsul adaptării unui factor stilistic la exigențele mai generale și mai autonome ale morfologiei și ale sintaxei și la acele cu totul generale și autonome ale lingvisticii generale. Funcțiuni de grade felurite ale generalității și autonomiei sînt deopotrivă implicate în orice fapt de limbă, dar nu pentru a produce o contradicție internă și un conflict, ci tocmai pentru a realiza o unitate armonică.

Ceea ce este adevărat pentru limbă, este și pentru toate celelalte opere ale omului. Toate, deopotrivă, sînt expresii mai mult sau mai puțin individuale, adică ale unui individ singular sau ale unei rase și ale unui cerc de cultură, dar toate au și autonomia unui produs rezultat din adaptarea la niște condiții generale. Există o stilistică a operelor, dar și o morfologie, o sintaxă și o lingvistică generală a lor. O gheată ieșită din mîna unui cizmar este o expresie a abilității și gustului lui, dar și un produs care s-a orientat după nevoia generală și atemporală de a conforma o bucată de piele și de a îmbrăca un picior. Lipsită de această configurare după nevoi generale și care îi dă caracterul autonomiei, opera n-ar fi decît o creație arbitrară, absurdă. Lipsită de viața împrumutată unui creator, adică de căldura unei expresii, am avea de-a face numai cu un produs mecanic, dar nu cu o operă umană.

14. ARTIST, ARTIZAN, PASTIȘOR, VIRTUOZ

Opera este expresia producătorului. Ce exprimă însă opera din producătorul ei? Primul răspuns, acela care s-a impus încă din Antichitate, este că opera exprimă viziunea producătorului. Este vestita soluție a *formeii interne*, *endon eidos* a lui Plotin. Înainte ca producătorul unei opere să conformeze un material, el posedă viziunea operei interioare, contemplată cu ochii minții. „*Io mi servo di una certa idea*“, spunea Rafael, reluînd tradiția idealistă a formeii interne. Psihologia modernă a rectificat însă, în multe puncte, vechea concepție idealistă

asupra actului de invenție. Evident, trebuie să admitem și azi existența reprezentării unui scop în orice proces de creație; dar acest scop se poate modifica o dată cu realizarea lui într-un material, alteleori el se poate schimba cu totul. Există nu numai transformări, dar și substituții ale „ideii“, ale formei interne, în cursul realizării unei opere. În al doilea rând, există cazuri de creație în care „ideea“ este comună mai multor producători și mai multor opere. Este tocmai cazul creațiilor tehnice. Doi meșteșugari fac două obiecte deosebite, dar realizează aceleași „idee“, aceeași formă interioară. Opera lor nu-i exprimă deci, din acest punct de vedere, pe ei înșiși, ci o concepție comună a tehnicii contemporane. Dacă totuși, din alt punct de vedere, opera îi exprimă, împrejurarea nu provine din faptul că ea realizează o formă internă, ci din alte condiții, pe care urmează să le luminăm. În fine, reprezentarea scopului, concepția unei opere, „ideea“ ei, nu este un element suspendat în psihologia unui individ. Nu orice „idee“, în cazul creației de artă cel puțin, poate apărea oricărui individ. În multe circumstanțe, „ideea“ aderă cu întreaga personalitate morală a creatorului; îl rezumă și-l reprezintă. „Ideea“ este ea însăși o expresie, astfel încât regăsind-o înapoia operei, nu facem decât să amânăm răspunsul întrebării: ce exprimă opera din producătorul ei?

Un răspuns mai bun la această întrebare putem da dacă urmărim gradul aderenței operei cu producătorul, adâncimea stratului personal în care coboară rădăcinile operei. Stratul acesta este foarte adânc în cazul creației de artă. O operă de artă exprimă pe artist în felul lui intim-personal de a resimți lumea și viața. Operele artei se înalță deci dintr-un punct al adâncimii personale pînă la care nu coboară niciodată lucrările tehnicii. Valoarea expresivă a operelor artei este deci mai mare, pentru că este cea mai adîncă. Operele tehnicii pot să exprime unele din tendințele sociale ale producătorului ei, apoi fantasia, gustul și abilitatea lui. Rădăcinile ei nu coboară însă mai profund. Regăsim aici încă una din deosebirile care separă operele artei de acele ale artizanatului. Atît unele cît și celelalte manifestă o concepție, dar numai operele artei dezvăluiesc o concepție asupra lumii, *Weltanschauung*. Interesant este, în lumina acestor distincții, cazul pastişorilor și virtuozilor. Pasticorii sînt acei producători de opere care imită procedeele unui artist, fără să stăpînească adâncimea unui punct

de vedere asupra lumii. Opera lor este simplul rezultat al adaptării unui procedeu, fără concepția intim-personală care s-o justifice. Opera pastisorului nu este lipsită totuși de orice expresivitate. Ea exprimă însă numai abilitatea producătorului ei. Pastisorul este un artizan al artei. Însușirea aceasta el o împarte cu virtuozii, deși aceștia nu sînt simpli imitatori, ci creatori adevărați de procedee, deși fără o viziune profundă care s-o susțină și s-o legitimeze. În operele virtuozității, asistăm la o adevărată hipertrofie a elementului tehnic existent în orice operă de artă, la dilatarea mijloacelor în vederea realizării unui scop, care el însuși rămîne puțin însemnat și într-o aderență destul de superficială cu personalitatea morală a creatorului. Din operele virtuozității nu ne vorbește mai mult decît abilitatea producătorului. Expresivitatea ei are deci un ecou redus.

15. OPERĂ ȘI MATERIE

Producătorul conformează un material, pentru a produce o operă. Am arătat mai sus că nu orice materie a unei opere este materială. În paragraful de față ne vom ocupa însă de operele materiale, de acele care aparțin de prelucrarea și conformarea unei bucăți de materie. O veche părere, descinzînd din aristotelism, ne învață că opera nu apare decît atunci cînd materiei i se adaugă forma. Materia, în acest înțeles, ar fi ceea ce se opune și este exterior formei, ea ar fi elementul prin excelență amorf, dar informabil. Părerea tradițională nu recunoaște în materie nici o indicație pentru forma ei viitoare: materia pare indiferentă față de formă, ceea ce ar însemna că orice materie poate primi orice formă. Lucrarea de informare ar fi un act supraadăugat. Materia nu l-ar cere și nu l-ar determina în nici un fel.

Cercetarea modernă se vede nevoită să modifice conceptul tradițional al materiei și modul de a concepe raportul ei cu forma. Nu vom insista aci asupra concluziilor fizicii mai noi, care respinge ideea amorfismului materiei, considerată azi ca structurată, informată pînă în ultima ei adînoime. Restrîngînd însă reflecțiile noastre la operele omului, vom observa că nici-

odată acestea nu par a fi pornit de la un element amorf, căruia abia intervenția umană i-ar da o formă. Mai întâi, foarte multe din operele omului folosesc o materie care a primit o primă formă. Fierul, pielea, cauciucul, ivoriul, fibrele textile (cînepa, bumbacul, inul) etc., în întrebuințarea lor industrială, nu sînt niciodată astfel precum ni le predă natura. Între starea lor naturală și forma operei s-a introdus o primă lucrare de informare. Sensul acestei prime lucrări este să facă materia operabilă, adică s-o facă receptibilă pentru forma definitivă a operei. În alte împrejurări, producătorul nici nu lucrează asupra unei materii naturale, ci asupra uneia industriale, adică asupra unei materii care nu reprezintă simplul produs de prelucrare a unor materiale culese din natură, ci asupra unora inedite, sinteze fără precedent în natură. În timp ce materiile prelucrate și-au schimbat numai forma, materiile industriale au dobîndit nu numai o formă nouă, dar și noi proprietăți fizice și chimice, pe care materiile naturale care au intrat în sinteza lor nu le aveau. În rîndul acestor materii industriale, care reprezintă deci un grad încă mai înaintat și mai adînc al transformării lor formale, intră oțelul, bronzul, alama, aliajele de felurite tipuri, hîrtia, galalitul, cărămida, betonul, porțelanul, substanțele chimice colorante etc. Trebuie să adăugăm că în înseși cazurile în care materia este supusă celei mai simple operații de transformare, adică în cazurile în care materia rămîne în starea cea mai apropiată de natură, ca de pildă lemnul sau piatra de construcție, acestea posedă încă o formă, adică un mod de unificare a elementelor componente, fibre, cristale, șisturi etc. Materia, așadar, fie că este naturală, prelucrată sau industrială, nu este niciodată amorfă. Producătorul lucrează totdeauna cu o materie formată, prin lucrarea anterioară a omului sau a naturii. Din acest punct de vedere se poate spune că a crea o operă înseamnă a duce mai departe o lucrare de informare anterioară sau, mai precis, a obține adecvarea dintre două forme, dintre care una este *produsă* de creator, iar cealaltă este, pentru el, *dată*, chiar dacă aceasta din urmă este ea însăși produsă prin munca naturii sau prin lucrarea unui creator anterior. Nimeni nu poate face un zid din gelatină sau un scaun din făină. Aceste opere nu se pot realiza decît prin conformarea unor materiale care posedă forma și proprietățile proprii producerii lor.

Vechea estetică, în chipul ei de a concepe opera de artă, nu acordă o însemnătate pozitivă materiei. Este adevărat că Hegel definește arta drept „aparența sensibilă a ideii”. Dar aparența sensibilă, adică materialitatea operei așa cum este dată în percepția noastră, este pentru Hegel un mediu transparent; dincolo și fără a se opri la ea, spiritul întrezărește ideea operei. Aceasta ar fi, în fiecare creație de artă, produsul dezvoltării dialectice a spiritului universal, care când este stînjinit de materie (operele simbolice ale Orientului antic), când se găsește în fuziune armonioasă cu materia (sculptura clasicismului grec), când sparge limitele materiale și se afirmă în interioritatea ei infinită (lirica, muzica și pictura modernă). Materia este, așadar, pentru Hegel, un simplu factor de limitare în manifestarea ideii, care o obligă pe aceasta fie să se manifeste pe calea indirectă a simbolurilor, fie să se manifeste limitat, așa cum o permite materia care o conține, fie să se manifeste în toată plenitudinea ei interioară, dar să spargă limitele materialității. Hegel n-a ignorat deci problema estetică a materiei, dar n-a recunoscut acesteia decât un rol negativ. Este meritul cencetării moderne de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă.

Principiile afirmate în paragraful anterior cu privire la raportul operei cu materia sînt valabile și pentru opera de artă. M-am ocupat și altădată despre valoarea materialelor în artă (v. *Estetica materialelor*, în lucrarea mea *Transformările ideii de om*, 1946). Pot relua acum vechile reflecții în cadrul filozofiei operei. Ca orice operă, lucrarea de artă este și ea produsul adaptării dintre o formă dorită de creator și forma anterioară, dată, a materialului întrebuintat. Psihologia invenției artistice pune în lumină unele cazuri, care subliniază cu o forță particulară adevărul stabilit mai sus. Iată-l pe Michelangelo chemat să sculpteze unul din blocurile de marmoră aflător pe șantierul domului florentin și lăsat în părăsire de Agostino di Duccio. Comanda cerea un „gigant”. Blocul era înalt și strîmt. Un factor de ordin subiectiv intervine aci pentru a completa concepția căutată: antipatia lui Michelangelo pentru păgînism. „Gigantul” trebuia să fie un erou al creștinismului. Michelangelo va modela pe David, în altă formă însă decât aceea care era curentă, adică

drept un copilandru plin de temeritate, dar și de grațioasă inocență. Înălțimea blocului îi impune artistului statuia dominantă a unui războinic; dar exiguitatea aceluiași bloc îl constrânge să dea figurii reprezentate o atitudine statică. „Dimensiunile blocului brut nu favorizau o atitudine dinamică, dar folosind acest dezavantaj pentru a se depăși încă o dată, Michelangelo își însufletește personajul în chipul cel mai viu, îndepărtând piciorul stâng de axa perpendiculară descinsă pe piciorul drept, aplecând torsul, coborînd umărul drept și ridicînd pe cel stîng“ (Marcel Brion, *Michel-Ange*, 1939, p. 118). În statuia michelangelescă a lui David se regăsesc deci indicațiile materiei folosite. Cazul analizat aci este însă oarecum extrem. El nu se poate repeta decît pentru împrejurările tăierii directe în piatră și acele ale unei bucăți de materie impusă. Dar și atunci cînd speța și forma materialului nu este limitată prin împrejurări exterioare, artistul nu concepe fără nici o determinare materială. O statuie de mari dimensiuni cere realizarea în materialul peren și eclatant al marmorii sau bronzului. Viziunea realistă a meșterilor medievali găsește în materialul mai moale, capabil a fi modelat în detaliu, al lemnului materia apropiată. Scurgerea luminii pe porțelan, dar și fragilitatea acestuia, îl indică pentru micile modelaje grațioase. Este cunoscut cazul lui Rainer Maria Rilke, hotărîndu-se a scrie în limba franceză, pentru a folosi asociațiile proprii, dar poate și unele din sonoritățile acestei limbi (v. *Estetica mea*).

Materia operei de artă este mai totdeauna prelucrată: lemn, bronz, marmoră, ulei, acuarelă, cerneală, mină de plumb, cretă, lac etc. Este cu neputință mutația unei opere dintr-un material în altul, fără a modifica impresia emanată, mai întîi prin felul deosebit al valorilor luminoase, al calității umbrelor, al modului în care sînt acoperite sau dezvăluite grăunțele hîrtiei sau textura pînzei atunci cînd acestea susțin unele din materialele de mai sus. Rareori întrebuintează arta un material natural, ca de pildă scoicile sau bucățelele de stîncă în unele ornamente sau în grădinile chinezești, materiale naturale atît de ciudat modelate sau colorate de natura însăși, încît par niște produse artificiale (cf. Focillon, *op. cit.*, p. 50). Rar este și cazul acelor pictori moderni care introduc în operele lor bucăți de materie prelucrată pentru alte întrebuintări decît cele artistice, fragmente de metal, de hîrtie sau de stofă: procedeu cu totul discutabil și încă neratificat de vreo însemnată reușită

artistică. Există, în adevăr, o sferă limitată a materialelor artistice. Acestea sînt totdeauna materiale care nu trezesc asociații secundare, cu caracter practic, capabile să întrerupă și să altereze contemplația. Statuetele de ciocolată, arhitecturile de zahăr, picturile din păr, opere ale prostului gust, n-au decît valoarea teoretică de a indica limita pînă la care se pot întinde materiile artei.

17. FORMA CA EXPRESIE A IDEII

Producătorul unei opere dă materiei o *formă*. Ce este forma? Înțelesurile multiple ale ideii de formă pot fi identificate, dacă le punem în legătură cu respectivele înțelesuri corelative și opuse. Există

- o *formă* opusă *ideii*,
- o *formă* opusă *masei*,
- o *formă* opusă *materiei*.

Termenul „formă” a fost luat pînă acum în unul sau altul din aceste înțelesuri. Este timpul să completăm accepțiunea lui, punînd în deplină lumină valoarea afirmației că producătorul, prin opera lui, produce o formă. Într-un prim înțeles, așadar, forma nu este altceva decît manifestarea exterioară a unei idei, aparența ei sensibilă. Forma și ideea n-ar sta, în această accepțiune, pe același plan al realului, ci pe două planuri deosebite, dintre care unul mai superficial și altul mai adînc. Cine caută înțelesul unui cuvînt sau al altui simbol, tehnic, științific, heraldic, artistic etc., are conștiința că îl găsește pe un plan mai profund, înapoia aparenței care îl manifestă, înapoia formei lui. Evident, cînd întrebuițez adverbul „înapoi” sau adjectivul „adînc”, nu mă gîndesc la relații spațiale, ci la relații ontologice. Uneori solidaritatea celor două planuri este așa de strînsă, încît putem deosebi cu greutate între ele. Acesta este tocmăi cazul acelor forme sonore, al cuvintelor, care par a fi date împreună cu înțelesul lor, cu ideea pe care o exprimă, încît cel puțin în ce le privește pare imposibilă deosebirea dintre idee și formă. Un filozof a observat odată că solidaritatea aceasta părea atît de strînsă vechilor

greci, încît ei puteau întrebuița același termen, *logos*, pentru a exprima dubla accepțiune : *cuvînt* și *idee*. Solidaritatea ideii cu forma pare de altfel strînsă, pînă la fuziunea lor indislocabilă, nu numai în cazul cuvintelor, dar și în acela al tuturor formelor naturii : toate filozofiile imanentiste, de la Plotin la Hegel, au susținut-o. Goethe le reprezintă atunci cînd scrie versurile gnomice :

*Natur hat weder Kern, noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male*

*.....
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen
Denn was innen, das ist aussen.**

Dacă încercăm a verifica însă ipoteza metafizică prin realitatea faptelor, ne convingem că solidaritatea ideii cu aparența ei formală nu este totdeauna atît de strînsă, precum o afirmă filozofii imanentiști. În *Simbolul artistic* am discutat vechea afirmație, datînd din Antichitate, despre asemănarea ideii lucrurilor cu sunetul cuvintelor. Aria cuvintelor expresive mi s-a părut mai întinsă decît o afirmă unii lingviști moderni, totuși ea nu se confundă cu aria întregă a cuvintelor unei limbi. Există cuvinte cu totul inexpresive, care dau impresia unor pure simboluri convenționale. Planul ideal, conceptul acestora, stă într-un raport lax cu forma lor aparentă, încît trebuie uneori să-l căutăm pentru a-l găsi și trebuie să-l primim ca pe o realitate impusă. Cine pronunță cuvîntul *lin*, poate dobîndi din simpla-i sonoritate înțelesul lui : ideea unei mișcări desfășurîndu-se fără obstacole. Dar cine pronunță cuvîntul *pom*, nu extrage din simpla lui sonoritate nici o indicație asupra înțelesului.

În ce privește fenomenele naturii, par a exista unele care poartă cu ele expresia tipului sau a legii lor. Galilei privind oscilațiile unui candelabru înțelege legile pendulului. Amintind împrejurarea aceasta, Goethe propune termenul *aperçu* pentru actul spiritual care intuiește un înțeles general într-un fapt particular. (Nu este oare aci o simplă iluzie metafizic-realistă, din descendența platonice ? Dacă nu recunoaștem „ideilor“ o existență autonomă, dacă nu vedem în ele decît efectul unei anu-

* Natura nu are nici miez, nici coajă / Ea este totul dintr-o dată...

Nimic nu-i înăuntru, nimic nu-l în afară / Căci ce-i înăuntru, e și în afară (n. red.).

mite grupări a faptelor de către inteligența noastră, atunci faptele purtătoare de idei, acele care se propun *aperçu*-urilor noastre, nu sînt decît cele ce se grupează cu mai multă ușurință. acele care nu opun rezistență lucrării noastre de generalizare asupra lor.

Spre deosebire de faptele naturii, acele care compun materia istoriei sînt, prin însăși firea lor, mai expresive, mai limpede purtătoare de o semnificație ideală. O scrisoare datînd dintr-o epocă trecută, un costum, reacția unui personaj într-o împrejurare istorică, vorbirea oamenilor de altădată, moravurile lor particulare, conțin o semnificație generală incontestabilă. Împrejurările istoriei nu-și dobîndesc sensul lor general numai din faptul grupării lor de către noi. Nu este nevoie ca spiritul nostru să introducă mai întîi generalitatea ideii în ele. Lumina acestei idei au introdus-o, mai înainte, oamenii înșiși care le-au creat. Omul care vorbește, scrie, se îmbracă sau reacționează într-un fel oarecare, se conformează, într-o anumită măsură, unui model general, se lasă călăuzit de cauze comune unei epoci, cedează unui curent obștesc. Faptele istoriei conțin deci o idealitate imanentă, pe cînd cele ale naturii nu par a o dobîndi decît în interpretarea noastră. în măsură în care izbutim să le grupăm înlăuntrul unui concept, al unui tip, al unei legi. Avea deci dreptate Taine să vorbească despre „micile fapte semnificative” ale istoriei („*les petits faits significatifs*”), în care cercetătorul poate afla adevăruri generale asupra unei epoci trecute, asupra tipului ei moral sau asupra tendințelor largi care au străbătut-o. Nu este însă evident că, alături de micile fapte semnificative, istoricul are de-a face și cu puzderia informațiilor lipsite de semnificație, aglomerate în arhive, pe care este tocmai datoria lui să le elimine din sinteza lui narativă și explicativă ?

Faptele istorice sînt uneori opere ale omului, alteori sînt reacții care se păstrează ca o amintire a umanității, intrate în circulația ei morală, dar fără să se fi cristalizat în rezultate autonome, adică fără să se fi produs opere. Nu toate faptele istorice sînt opere ; dar toate operele sînt fapte istorice. Toate operele sînt moduri de realizare de sine a umanității, chipuri în care aceasta își proiectează scopurile ei generale, creînd pentru generațiile contemporane și viitoare cadrele diriguitoare de viață, spațiul lor social (§ 12). Printre operele omului, cele artistice realizează gradul cel mai înaintat al imanenței ideii

în formă. Solidaritatea ideii cu forma este încă mai strînsă în cazul artei decît în acel al limbii. Pentru a manifesta același înțeles pot înlocui un cuvînt cu un altul, o expunere cu una deosebită, dar nu pot unifica forma unei lucrări de artă fără să nu schimb semnificația ei. În ce privește operele tehnicii, solidaritatea ideii cu aparența este mai puțin strînsă, totuși ea este susceptibilă de o augmentare continuă. O perfecționare tehnică înseamnă totdeauna o adaptare mai bună la scopul urmărit și, o dată cu aceasta, o creștere a expresivității ei. Din acest punct de vedere este just a spune că orice formă tehnică tinde către forma artistică, adică spre forma immanent-solidară cu ideea ei.

18. FORMA CA LIMITĂ A MASELOR

Într-un al doilea înțeles, forma este limita masei. Masa este materia unei opere. Totuși, problemele masei nu sînt acele ale materiei sau nu sînt toate problemele materiei, ci numai unele din ele și, din această pricină, ele sînt susceptibile de a fi tratate separat. Masa este materia în spațiu. Forma este limita spațială a masei. Orice operă are o masă. După natura materialității ei, masa este voluminoasă sau plană, ca de pildă pata coloristică în pictură sau umbrele în desen. Există oare cazul unor opere lipsite cu totul de masă? S-ar putea invoca purele desene lineare, care par a nu avea decît o formă. Masa este aci presupusă, dar nu reprezentată. Ea există totuși ca bucată de hîrtie mărginită de contur și care, prin grăuntele sau prin valoarea ei luminoasă, intră cu un rol pozitiv în constituirea impresiei artistice (§ 16).

Una din problemele creației operei stă în a găsi forma unei mase, adică a hotărî limita ei spațială. Nu orice masă poate dobîndi orice formă. Există mase materiale susceptibile de a ocupa un spațiu foarte întins și altele destinate exiguității, deci forme monumentale și exigue. Întrebuințarea pietrei a produs, încă din Antichitate, construcții monumentale, ziduri ciclopeene, piramide, templele gigantice ale Romei sau ale Siciliei, inferioare totuși ca dimensiuni construcțiilor moderne în beton armat. Folosirea lemnului în Nord a mărginit forma construc-

tivă și a împiedicat dezvoltarea unui stil monumental. Oțelul a făcut posibile marile mașini ale industriilor sau armele gigantice ale armatelor moderne.

Rareori masele sînt, într-o operă, continue, ca în cazul tumulus-urilor arhaice, al piramidelor și obeliscurilor egiptene, al sarcofagelor romane. Mai des, o operă se constituie dintr-o serie de mase articulate, printre care se intercalează spațiul liber. O operă este atunci un ansamblu de plinuri și goluri. Există opere care extind suprafețele pline sau pe cele vide, opere care prin deasa întrerupere a maselor ajung la un fel de spiritualizare a lor, ca în arhitectura greacă sau gotică, și opere care, prin extensiunea neîntreruptă a maselor, accentuează materialitatea lor, ca în arhitectura romană.

Masa este expresia văzută a gravității și a rigidității care i se opune, a unei forțe fizice care atrage masele către pămînt și a uneia care, opunîndu-se acesteia, indică direcția contrarie a ascensiunii. Prin continuitatea neîntreruptă a maselor domină gravitatea; prin deasa întrerupere a lor triumfă rigiditatea. Conjugat cu acest principiu, monumentalitatea dobîndește două sensuri felurite: există monumente care apasă și altele care urcă. Tot astfel, după cum considerăm monumentele din exterior sau din interiorul lor, ceea ce este totdeauna cazul în arhitectură, se obține o *limită* sau un *mediu* (Focillon), forme care ne opresc și forme care ne conțin, ne adăpostesc și, uneori, ne absorb. Acestea din urmă creează un mediu înalt și ne absorb în înălțime, ca în catedralele gotice, sau un mediu vast absorbîndu-ne în întindere, ca în arenele antice. Viollet-le-Duc, în *Dicționarul* său de arhitectură, a mai stabilit, în felul în care operele conformează spațiul-mediul, deosebirea dintre acelea care se raportează la dimensiunea umană, fie numai pentru a provoca comparația strivitoare pentru om, ca în catedralele gotice, și spațiile care nu sugerează această comparație și par a fi concepute în afară de orice referință la proporția umană, cum sînt templele grecești.

Am spus că ne simțim conținuți în forma-mediul și ne oprim în fața formei-limită. Aceasta din urmă, fie ea a unei opere arhitecturale, sculpturale sau picturale, aparține deci unui spațiu care nu continuă spațiul aerian, ci se opune acestuia. Cine contemplă un monument arhitectural, unul sculptural sau un tablou, ocupă o poziție de vecinătate frontală cu acestea, adică din spațiul său privește către spațiul opus al operei. A „con-

templa" înseamnă a stabili, prin vizualitate, legătura dintre două spații opuse. A „contempla" mai înseamnă a înregistra forma vizuală a unei mase. Considerată din apropiere, masa este obiectul simțului cinestetic și tactil. Pipăim și urmărim prin mișcările organelor noastre masele materiale, atîta timp cît, aflîndu-ne în apropierea lor nemijlocită, nu le putem vedea. Numai la distanța necesară pentru ca spațiul operei să se opună spațiului privitorului, valorile cinestetice și tactile ale operei se transformă în valorile optice ale formei. Încă de la începutul secolului, sculptorul german A. Hildebrand, într-o operă de mare răsunet și care a fondat, pentru toată plastica modernă, teoria vizualității pure (*Das Problem der Form*, 1902), a constatat că problema creației plastice stă în a găsi acel mod de tratare a maselor, care să permită valorilor lor cinestetice și tactile să se transforme în valori optice, adică să se organizeze într-o imagine distantă (*Fernbild*), susceptibilă a fi înregistrată numai prin simțul vederii. Iată deci că forma este o noțiune corelativă cu masa, nu numai în înțelesul că nu orice masă produce orice formă, că masele determină formele atît prin natura materialității lor cît și prin aceea a raportului nostru spațial cu ele, dar chiar, în mod general, un anumit și singur mod al legăturii spațiale este indispensabil, pentru ca masa să determine forma.

19. FORMA CA UNIFICARE

Am arătat mai sus (§ 16) că materia nu este niciodată un element complet amorf și că, prin urmare, ea posedă totdeauna o indicație formală pentru opera viitoare. Totuși, față de opera terminată, materia reprezintă un element dat, care trebuie să suporte intervenția unui act producător de forme, pentru ca opera să apară. Intervenția producătoare de forme constă în divizarea elementului dat al materiei în *părți* și în unificarea acestora într-un *întreg*. În acest din urmă înțeles, forma este unitatea unor părți, o *unitas multiplex*. De ce fel de unificare este însă vorba, căci există mai multe feluri ale ei, dintre care numai una singură este a operelor și, printre

acestea, una singură a operelor de artă. De ce fel de raport între părți și întreg este vorba de fiecare dată ?

Există o unificare prin însumare cantitativă, aceea a *grămezilor*, în care întregul nu este altceva decât suma părților și în care părțile nu primesc vreo modificare prin faptul introducerii lor într-un întreg, părțile rămânând mai departe calitativ omogene. Există apoi o unificare prin însumarea unor părți calitativ eterogene, dar care își păstrează individualitatea lor. Este cazul *agregatelor*. Ambele aceste moduri ale unificării sînt deci *statice*, deoarece părțile puse în prezență în unitatea întregului nu lucrează una asupra alteia. Altul este însă cazul în unificările *dinamice*, printre care *sintezele* (chimice, psihice) sînt produsul unificării prin fuziunea unor elemente calitativ deosebite, dispărînd într-un întreg calitativ nou. Cînd părțile lucrează unele asupra altora, fără să dispară în întregul unificat, păstrîndu-și adică individualitatea lor, avem de-a face cu *mecanismele*. Un ansamblu de sinteze chimice și de mecanisme regăsim în *organisme*. Totuși, pe cînd în sintezele chimice și în mecanisme acțiunea reciprocă a elementelor și a forțelor active este reversibilă, în sensul că putem analiza sinteza pînă la ultimele ei elemente și putem face ca procesul mecanic să retrogradeze de la fiecare din punctele lui către punctul inițial, sinteza și procesul organic sînt ireversibile, nu le putem analiza pînă la ultimele lor elemente și nu le putem întoarce din drumul creșterii și al decrepitudinii lor. Spunem, din această pricină, că organismele au o individualitate și că viază, trăiesc. Individualitatea și viața sînt expresiile de care ne servim pentru a desemna factorul de iraționalitate în alcătuirea sintezei organice și a chipului ei de a se desfășura, de la naștere și pînă la moarte. Individualitatea organică este *specifică* în primele forme ale vieții ; organismele au adică individualitatea speței lor. O dată cu înmulțirea și diferențierea treptată a specilor, individualitatea tinde către forma *singularității*, adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o specie la alta, dar și înlăuntrul fiecărei spețe. Tendința aceasta culminează în om și în creațiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părților într-un întreg, adică forma în ultimul înțeles dat acestui cuvînt, dobîndește în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei

artistice, dacă ne gândim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice și folosind virtuțile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaște însă decât mecanicitatea reversibilă și ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrânge mecanicitatea naturii și lipsa ei de individualitate. Forma artistică este deci expresia extremă a plasticității materiei. Forma artistică este rezultatul acțiunii prin care materia este adusă la condiția vieții, pe alte căi decât ale evoluției biologice.

În ultimele generații de cercetători s-au înmulțit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca de pildă forme în care domină unitatea sau multiplicitatea, forme deschise sau închise (Wölfflin), forme infinite și perfecte (Strich), forme organice sau geometrice (Worringer), serii și labirinte, perspective scenice și cartografice (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unor astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură etc., ea rămâne totuși insuficientă pentru a ne conduce pînă în intimitatea individuală a formei. Căci admitînd că într-un tablou de Rubens și unul de Rembrandt stabilim aceeași precumpănire a multiplicității asupra unității, aceeași formă deschisă, aceleași perspective scenice etc., adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm o dată cu acestea individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămînînd profund deosebite cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are deci decât o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filozofic al formei ne oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind, în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai pînă în preajma acestora; de aci înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice.

POSTFAȚĂ

Patru decenii despart debutul omului de știință Tudor Vianu, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, de cartea sa ultimă, *Arghezi, poet al omului*, evocînd tema milenară a dezvoltării umanității, sociogoniile antice și moderne, corelațiile multiple ale poemului arghezian. Cercetătorul a elaborat în acest răstimp un impresionant număr de lucrări din domeniul filozofiei, sociologiei, lingvisticii, esteticii, al teoriei și istoriei literaturii române, universale sau comparate. Văzute astăzi, ele nu par studii răslețe, ci părți ale unei cuprinzătoare și organice sinteze ; fiecare dintre ele trădează permanența preocupărilor, mobilitățile unificatoare, consecvența înaintării.

„Cercetarea în istoria literaturii, ca orice cercetare științifică, este o formă de viață. Acesta este primul principiu pe care trebuie să-l notez, cel mai însemnat din cîte se pot formula. [...] Discontinuitatea, munca întreruptă sau întâmplătoare, improvizația sînt primejdiile cele mai mari ale cercetării, ale oricărei cercetări.“ Activitatea lui Tudor Vianu s-a caracterizat prin continuitate și finalitate. A muncit permanent și răbdător, și deseori a pus la o parte scrierile sale, pentru a le revedea, cizela, definitivă. A muncit de parcă n-ar fi fost bolnav și nu l-ar fi pîndit sfîrșitul iminent. După moartea sa au continuat să-i apară articolele, prefetele, textele unor conferințe — replici stoice și dirze la adresa dispariției. Aceeași exemplară ținută științifică și umană o confirmă studiile inserate în prezenta ediție, scrise mai demult, dar devenite — din nefericire — opere postume.

Conceptele estetice se cristalizează într-o lungă și adesea inegală evoluție. Interesul sau dezinteresul pentru o idee, aprofundarea sau abandonarea ei de către o epocă și teoreticienii săi e motivată prin însăși structura respectivei concepții despre lume. Caracterul fragmentar al preocupărilor nu poate să nu îngreuneze însă tentativa ulterioară de a reconstitui istoricul problemei.

Dificultatea sporește în cazul ideii de geniu, una dintre cele mai puțin „neutre” noțiuni ale esteticii, adevărat catalizator al înfruntărilor teoretice, avînd parte de apologeți și denigratori, adesea la fel de unilaterali. Geniul este o valoare individuală, subiectivă; asidua sa cercetare presupunea deci întotdeauna o viziune care să admire personalitatea și însușirile ei demiurgice. Numai că, prin exacerbarea acestei viziuni, se putea aluneca în subiectivism — motiv invocat de tabăra adversă pentru a se dezice de ideea geniului ca atare. Opera și procesul făuririi ei, caracteristicile reale și motivarea lor ideală, obiectul necesar și creatorul său liber — cele două laturi ale artei — formează un tot indisolubil, dar estetica premarxistă a fost adesea tentată să rupă contrariile, fundamentînd concepții „obiective” și „subiective”, „științifice” și „intuitive”, „clasice” și „romantice”.

„Îi datorăm lui Platon teoria cea mai completă a inspirației poetice, cu un rol atît de mare în formarea ideii tradiționale de geniu.” „În generația următoare, însă, Aristotel nu mai dă, în *Poetica* sa, o teorie a inspirației, ci o carte de estetică științifică, o cercetare a procedeelor poeziei, urmărite în operele marilor poeți clasici.” Deosebirea celor două sisteme estetice îl obligă pe istoricul ideii de geniu să detalieze concepția lui Platon despre entuziasmul poetic — potrivnică cunoașterii raționale —, permițîndu-i în schimb să evoce doar rezumativ influența aristotelică asupra clasicismului și raționalismului „geometric” din secolul al XVII-lea, dornic să detroneze geniul în favoarea regulii.

Dificultatea provine, așadar, din interesul deosebit al esteticii idealiste și iraționaliste pentru „teoria geniului”. Postulată de către Platon, această teorie a fost una din pietrele unghiulare ale romantismului german din secolul al XIX-lea, de unde a pătruns apoi pe felurite canale în sfera de preocupări a esteticii subiecti-

viste contemporane. Desigur, dezvoltarea acestui important concept estetic nu s-a produs grație unei unice filiații istorice. „Obiectivul“ Aristotel ne-a lăsat și el o concepție a sa proprie despre inspirație, iar estetica iluministă din secolul al XVIII-lea s-a preocupat în mod susținut — combătînd clasicismul — de latura subiectivă a creației. Raționalismul are așadar și el partea sa în dezvoltarea ideii de geniu, dovadă contribuțiile lui Voltaire și mai ales ale lui Diderot, analizate de altfel de autor; lor li s-ar fi putut adăuga și experiența iluminismului german, a lui Lessing, Schiller și Goethe: Wilhelm Meister e doar tot o personalitate viguroasă, chiar dacă Novalis i-a opus idealul estetizant al genialității prin menestrelul său romantic Heinrich von Ofterdingen! La termenul care ne preocupă, *Dicționarul de maxime comentat* citează, de altfel, alături de Tacitus, Swift, Heine, Hugo, Flaubert, și cuvintele lui Goethe: „Primul și ultimul lucru care se cere geniului este iubirea adevărului“.

Temperament „clasic“ el însuși, Tudor Vianu știe să evite unilateralitatea și să echilibreze laturile. Studiul său dă o replică raționalistă și umanistă nenumăratelor interpretări mistice, viziunilor transcendente asupra genialității. Este elocventă însăși definiția, simplă și clară, cu care se deschide lucrarea: „Înțeleg prin *gentu* înzestrarea spirituală care permite creatorului de cultură soluții originale și fecunde, purtătoare de germenii unor creații noi, într-un domeniu de mare însemnatate socială“. El întreprinde o cercetare de istoria filozofiei și a esteticii, dar și de istoria comparată a literaturilor, folosește textele filozofilor și teoreticienilor artei, dar și mărturiile poetilor, nu se limitează la o discuție savantă, de strictă specialitate, ci lărgeste cu bună-știință aria investigată, pînă la aspecte aparent exterioare temei. „Scriu deci istoria ideii de geniu ca pe un capitol al istoriei culturii...“ Premisa metodologică se dovedește extrem de fecundă, deoarece permite încadrarea esteticului într-o multitudine de forțe și tendințe, în ansambluri istorice largi, în ceea ce eminentul comparatist numise „perspective de totalitate“. Din acest unghi de vedere se fac incursiuni în structura socială și chiar economică a unor epoci (explicînd, de pildă, deosebiri în condiția poetului și a artistului plastic în antichitate, sau înlocuirea învățatului ascet din secolul al XV-lea prin umanistul diplomat și curtean din secolul următor). Viziunea largă facilitează excursiuni în alte domenii ale genialității, politice, militare sau tehnice, paralele între arte

— păcat numai că autorul a lăsat de o parte muzica, acest domeniu înscris de către importante sisteme estetice sub zodia subiectivității și tocmai de aceea vast teren al dezbatelor moderne pe tema geniului. În orice caz, Tudor Vianu cuprinde în raza investigației sale diferite „serii tematice”, interferează planul teoretic și cel practic, istoria ideii de geniu cu istoria geniului. Ordonate cronologic (cu mici excepții), capitolele au o substanță variată, dezbate aspecte etimologice, caracterizează cîte o etapă a dezvoltării spirituale, prezintă cîte o lucrare filozofică sau biografică, eventual sugerează situația prin intermediul unui mănunchi de sonete. Dacă *Fedru*, *Tratatul despre sublim*, *Critica judecării*, *Lumea ca voință și reprezentare* sînt citate pentru *ideile* lor, în schimb, scrisoarea lui Francesco Petrarca, sau aceea a lui Enea Silvio Piccolomini înfățișînd portretul lui Mariano Socino, autobiografia lui Benvenuto Cellini, elogiul lui Leonardo da Vinci de către Vasari sau poeziile lui Giordano Bruno autorul le invocă de dragul *oamenilor* înșiși, pentru a sugera evoluția reală a personalităților artistice, mutațiile obiective în structura geniului. Concepțiilor idealiste li se opun astfel nu numai vederile gînditorilor materialisti, dar și activitatea artiștilor practicieni, din acest punct de vedere nu mai puțin lămuritoare. Capitolele consacrate Renașterii, epocii care avea nevoie de titani și a creat titani, ni se par și altminteri dintre cele mai interesante și mai valoroase. Ele sînt fișe importante pentru o viitoare „istorie a geniului”, pentru cercetarea diverselor tipuri istorice de genialitate, cercetare nedesăvîrșită de Tudor Vianu în prezentul studiu, dar abordată multilateral în lucrările sale despre Schiller și Goethe, Stendhal și Tolstoi, Eminescu și Arghezi. Aceste lucrări se încheagă într-o adevărată istorie a umanismului literar european, din antichitate pînă în epoca modernă, istorie care va putea fi reconstituită de un exeget atent și sub raportul structurii geniului.

Dar nici prezenta „istorie a ideii de geniu” nu a fost terminată. Ultimele capitole — despre Kant, Jean Paul Richter, Friedrich Schlegel, Novalis, Schopenhauer, Hegel și Jacob Burckhardt — ne introduc în etapa ei cea mai bogată în sugestii și cea mai problematică. Discuția este întreruptă tocmai în acest moment de interes acut. Viziunea romantică asupra geniului este doar schițată, fazele sale ulterioare rămîn necunoscute cititorului. Ne referim, bunăoară, la teoria dionisiacă a inspirației la Nietzsche și întreg iraționalismul postnietzschean, la implica-

țiile estetice ale școlilor psihologice subiectiviste, la rolul atribuit personalității creatoare de către existențialismul religios și cel ateu. Continuarea acestei schițe istorice ar fi putut lămuri, pe de altă parte, aportul fiziologiei și psihologiei științifice moderne în problemă, și mai ales punctul de vedere al filozofiei și esteticii marxist-leniniste. Avem în vedere concluziile de principiu ale materialismului istoric despre rolul personalității în diversele domenii ale activității sociale și culturale, analiza clasicii literaturii universale de către Marx, Engels și Lenin, îmbogățirea ideii de geniu în lucrările esteticienilor marxiști, de la Plehanov la Gramsci și la autorii contemporani. De altfel, planul găsit printre manuscrisele lui Tudor Vianu și publicat în încheierea studiului atestă convingerea autorului că discuția trebuia neapărat continuată pînă la concepția socialistă asupra geniului ca „putere de luminare și îndrumare a procesului istoric în sensul lui“.

O trecere în revistă exhaustivă a problemei nu-i poate omite nici pe esteticienii români — Maiorescu și Gherea, Ibrăileanu și Lovinescu, Mihail Ralea, George Călinescu și Tudor Vianu. Cercetătorul însuși se cuvine, așadar, cercetat, ca unul care a contribuit la limpezirea conceptului în cultura noastră. Ne amintim: *Estetica* sa rezervase un capitol *Structurii artistice*, pentru a lămuri raportul dintre omul comun și artist, însușirile celui din urmă (intuitivitatea, adîncimea psihică, fantezia creatoare, puterea expresivă) și — în fine — mult controversatele noțiuni „talent“ și „geniu“. Comparînd considerațiile lucrării de față cu cele ale tratatului de odinioară, vom recunoaște continuitatea, dar și neîntrerupta dezvoltare, semne ale unei personalități constante și mobile. *Istoria ideii de geniu* se înscrie firesc și inedit în șirul studiilor pe care ilustrul profesor le-a elaborat în numele aceluiași principiu călăuzitor: „Cercetarea ca formă de viață“.

2

Unei lucrări cu caracter *istoric*, ediția de față i-a adăugat un studiu eminentemente *logic*; interesul literar cedează acum locul preocupărilor strict filozofice și chiar lingvistice. Alătu-

rarea ne apare, totuși, justificată, nu doar prin unicitatea pregnantă a autorului, care a știut să pună pecetea personalității sale asupra temelor celor mai diverse, ci și prin interferențele de substanță dintre cele două domenii. Și, ca să continuăm delimitarea în același spirit, avem în vedere nu numai prezența unor interese — în intimitatea lor — *estetice*, ci chiar unghiul de vedere particular din care acestea sînt privite. *Istoria ideii de geniu* investigase arta prin prisma laturii ei *subiective*; *Simbolul artistic* descrie un important mecanism *formal*, propriu gîndirii în genere, gîndirii artistice în speță. Aspectele obiective și cele de conținut comunică firesc între ele, subiectul și forma se atrag reciproc. Exegeza coordonatelor formale vrea să contureze, în ultimă instanță, aceleași capacități subiective: măsura libertății, idealul și sfera sa, forța și limitele actului creator. Problema centrală examinată de autor în acest din urmă studiu este tot *creativitatea* — desigur, cea autentică, urmărind adică asimilarea unui conținut obiectiv.

Concepută ca o „justificare filozofică a studiului despre metaforă” (*Problemele metaforei*, publicată în 1957 și reeditată în 1965, în volumul *Despre stil și artă literară*), *Simbolul artistic* „aduce precizarea că simbolul este o categorie, propune o clasificare a diferitelor simboluri și fixează locul simbolului artistic în sistemul acestei clasificări, stăruind îndeosebi asupra diferenței dintre simbolul lingvistic și cel artistic, între cuvînt și artă”. Caracterizarea din prefață este cit se poate de exactă și facilitează distingerea planurilor gnoseologic-epistemologic, filologic și estetic.

Autorul pornește de la premisa: „orice comunicare este simbolică”, deoarece înlocuiește semnificatul printr-un semn, substituie prin „ceva” pe un „altceva” — domeniul simbolurilor este deci extrem de întins, cuprinde cuvîntul sonor și scris, reflexul și gestul instinctiv, indicator sau imitativ, numărul și celelalte semne matematice, formulele și ecuațiile chimiei, simptomul medical și prezumția judiciară. Mitul, știința, arta, precum și limba prin care ele se exprimă, sînt toate simboluri, de unde imperativul făuririi unei „teorii generale a simbolurilor”, riguros încadrată într-un sistem categorial și supusă ea însăși unei clasificări interne.

Mecanismul gîndirii a preocupat constant gnoseologia kantiană și postkantiană, și tocmai în raport cu această orientare își definește autorul pozițiile sale. Alegerea este explicabilă,

deși exclusivistă. Kant și discipolii săi nu reprezintă unica linie de dezvoltare a gnoseologiei moderne, ci una dintre filiațiile ei extrem de contradictorii. Perspectiva de ansamblu ar fi înlesnit valorificarea observațiilor judicioase din moștenirea kantiană, cit și delimitarea critică de balastul lor idealist. Autorul preia, de altfel, mai ales remarcile privind structura logic-formală a judecății, dar refuză contextul lor filozofic general, concluziile sistemului ca atare. Categoriile inteligenței nu sînt apriorice, ci generalizări produse în împrejurările concrete ale vieții și muncii, obținute din materia percepțiilor, adecvat cu raporturile concrete dintre lucruri — iată obiecția principală adusă concepțiilor lui Kant, de pe pozițiile materialismului filozofic. Autorul subliniază numeroase dificultăți ale tabloului kantian al categoriilor, de pildă excesul său analitic, ignorarea solidarizării profunde dintre calitățile obiectului viu, a complexității fenomenului real. Analizînd completarea sistemului kantian de către Ch. Renouvier, se relevă cu satisfacție ideea colaborării categoriilor — dar din nou cu remarcă principială, potrivit căreia colaborarea amintită se produce în „reflectarea”, și nicidecum în „construirea” lumii obiectelor. În același spirit este acceptată distincția lui Ernst Cassirer dintre „simbol” și „copie”, distincție care refuză culturii (științei, artei sau limbii) elementara funcție a reduplicării unor modele pe deplin încheigate, recunoscîndu-se, dimpotrivă, prezența unui „plus creator” față de impresiile receptate — dar se respinge absolutizarea idealistă a ideii, afirmația că simbolurile niciodată nu înlocuiesc un conținut mintal, necum o realitate obiectivă, dinainte constituite. În legătură cu refuzul de a ierarhiza simbolurile, se reproșează aceluiași gînditor „unele poziții ale antiintellectualismului mai nou”, ca și neajunsul de a vedea în limbă o simplă paralelă cu arta, cu știința, cu mitul, iar nu o clasă supraordonată, generală și, respectiv, moduri ale expresiei lingvistice.

Analiza ulterioară a simbolului lingvistic, chiar și în aspectele sale de strictă specialitate, confirmă aceeași dorință a autorului de a sublinia nu numai mecanismele îndepărtării de real, dar și corespondența dintre simbol și obiectul semnificat. Concludente în acest sens sînt refuzul de a vedea în cuvinte totdeauna semne arbitrare, argumentele în favoarea lărgimii ariei onomatopice, a simbolismului fonetic, a tendințelor „picturale”, a expresivității lingvistice. Tudor Vianu polemizează cu punctul de vedere după care evoluția limbilor marchează o tre-

cere exclusivă de la simbolurile naturale la cele arbitrare: o asemenea apologie unilaterală a abstractizării poate ușor duce la concluzia că poezia reprezintă o formă de limbă arhaică, retrogradă, refractară spiritualității moderne. Dezvoltarea lingvistică, evoluția conștiinței urmează, în viziunea autorului, două căi opuse și complementare, gradul tot mai înalt al abstractizării îmbinându-se organic cu succesele expresivității concrete. „Progresul nu se orientează numai în direcția abstracțiunii. Există și un progres al sensibilității. Simbolurile artei sînt documentele unui astfel de progres.”

Clasificarea simbolurilor, foarte valoroasă, se întemeiază pe principiul dialectic al contrariilor și interesează mai ales pentru stabilirea distincțiilor dintre comunicarea lingvistică obișnuită și cea artistică, respectiv caracterizarea acestora din urmă. De-dublările nasc un șir întreg de categorii-perechi, dintre care amintim: simboluri privative-integrative, arbitrar-naturale, plane-profunde, limitate-ilimitate. Atributele simbolului artistic sînt determinate în raport cu acest original tablou categorial, ultimele trei capitole ale studiului — concluzive — fiind de aceea și cele mai importante, îndeosebi pentru esteticieni.

Creațiile artei — precizează autorul — sînt simboluri lingvistice de o anumită calitate. Constituită ca sinteza unui semn perceput cu un obiect individual și cu specia acestuia, noțiunea manifestă tendința de a elimina obiectul individual, pentru a reține în unitatea ei numai semnul și semnificația sa; niciodată reprezentarea obiectului individual nu dispare însă din sinteza simbolului artistic, semnificația acestuia nu stă dincolo de el, ci în el, contopită cu el, nu poate fi asimilată decît prin el. Dacă un cuvînt al limbii poate fi adesea eterogen, arbitrar față de realitatea semnată, „solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural”. Artă este — potrivit demonstrației ulterioare — un simbol continuu; de aceea în orice fragment autentic recunoaștem colorația întregului, și prin el putem chiar reconstitui întregul; de aceea, pe de altă parte, simbolul artistic este o expresie adecvată a vieții interioare, caracterizată prin aceeași continuitate. Creația de artă este integrativă, pentru că, deși în reprezentările ei nu reține realitatea întreagă, funcția eliminării, accentuării sau stilizării este invariabil cuprinderea cît mai bogată a vieții, în semnificațiile sale cele mai adînci. În fine, simbolul artistic trebuie, pentru a corespunde menirii sale, să fie profund și

ilimitat. El trebuie să fie profund, semnificația lui să aparțină adică unui plan mai adânc decît semnul, și ilimitat, pentru ca, oricît de nuanțat și de multilateral am asimila imaginea artistică, dincolo de reprezentările noastre să rămînă întotdeauna un rest neasimilat.

„Simbolul ilimitat“ este concluzia finală și cea mai importantă a studiului. Consecințele ei teoretice și practice sînt multiple, de pildă imposibilitatea transpunerii întru totul adecvate a unui conținut artistic în limbajul „exact“ al vorbirii curente sau al analizei logice, o atare operație substituind în mod necesar simboluri limitate celor ilimitate (ca și în cazul „transcrierii“ poeziei în proză), adică răpind specificul și farmecul artei. Alegoria — precizează autorul — este un fals simbol artistic din motive similare, anume pentru că îi lipsește adîncimea ilimitată a semnificației, spre deosebire de metaforă, în care temeiul apropierii și unificării aspectelor diverse rămîne ascuns în această profunzime fără margini.

Observațiile legate de caracterul ilimitat al simbolului artistic, de modalitățile ilimitării și consecințele ei au pentru estetician o importanță majoră. Remarcile în legătură cu „volumul vital“ al eroului reprezentativ (Grandet este nu numai avar, el are o structură complexă, potrivit dictonului „*individuum est ineffabile*“), „ambivalența etică“ a personajului (este Shylock vinovat sau inocent?), și natura sa adesea „enigmatică“ (Hamlet sau Kirilov) pledează pentru o maleabilitate maximă în interpretări, pentru o suplețe *organică*, conformă cu însăși esența intimă a artei.

Revelatoare ni se pare și legătura stabilită de autor între caracterul ilimitat al simbolului artistic și perspectiva istorică, mereu deschisă, a artelor, posibilitatea reexplorării și reinterpretării lor veșnice. „Marile opere de artă trăiesc în eternitatea omenirii fiindcă simbolul lor este nelimitat“. Nelimitarea implică și ideea de *totalitate*, cea intrinsecă operei de artă și cea rezultată din însumarea explicațiilor propuse în decursul veacurilor și posibile de acum înainte. Într-un consens general cu convingerile de mai sus și întreaga sa activitate științifică, Tudor Vianu preconizează depășirea „superficialității estetice“, a unei viziuni pur senzoriale și formaliste, depășirea ei în direcția „adîncimii artistice“, sub egida căreia se împletesc armonios stimulentele etice și estetice.

Am încercat să evidențiem, prin această succintă trecere în revistă, câteva din conceptele, argumentele, demonstrațiile studiului. *Simbolul artistic* impresionează prin claritatea și conciziunea expunerii, prin densitatea ideilor și perfecta lor înlănțuire, calități recunoscute ale exegetului de tip „clasic”. Spre deosebire de lucrarea precedentă, aceasta este încheiată, închisă, „rotundă”, întreaga construcție convergînd spre noțiunea simbolului ilimitat, sub incidența căreia e adusă creația artistică. Coordonatele puteau fi, desigur, prelungite și aci pînă la fenomenul artistic viu, cu numeroasele sale implicații concrete, gno-seologice, ideologice și estetice. În acest caz, cercetarea nu s-ar fi oprit doar la sensul atotcuprinzător al termenului, prin care opera de artă se identifică în ansamblul ei cu simbolul. Tudor Vianu nu și-a propus să analizeze, cu acest prilej, accepțiunea mai îngustă a noțiunii, folosită îndeobște de către teoreticienii și criticii de artă, simbolul ca procedeu al reflectării, cu o pondere mai mare sau mai mică în structura imaginii, funcția simbolului și a simbolismului în diferitele orientări, curente, școli artistice, ponderea sa în literatura și arta secolului nostru. Fundamentarea filozofică întreprinsă de el, concepția după care simbolul artistic este o categorie estetică generală, constituie însă o solidă temelie pentru cercetarea procedeelor simbolice particulare.

3

Mai laconice și concentrate decît investigațiile precedente, *Tezele unei filozofii a operei* par o adevărată sinteză a sintezelor. Ele aprofundează concluzii din *Estetica*, *Introducere în teoria valorilor*, *Filozofia culturii*, *Transformările ideii de om*, ca și din studiile despre geniu și simbol. Surprinzînd, de pildă, deosebirea dintre vechea estetică, descriptivă și normativă, și estetica modernă, preocupată intens de creație, deplasarea interesului de la structurile artistice obiective la procesele care compun activitatea creatoare, și analizînd unele concepții în al căror centru de perspectivă se află tocmai artistul ca ființă activă și ca factor explicativ al operei, Tudor Vianu prelun-

gește discuția din *Istoria ideii de geniu*. Cît privește *Simbolul artistic*, el este invocat expres, ca temelie gnoseologică a definirii operei de artă, ca premisă necesară pentru construirea unei „filozofii a operei“. Descendența este aici directă, dezbaterea se reia anume din punctul anterior întrerupt, iar nucleul ei rămîne constant ideea caracterului ilimitat simbolic al operelor de artă. Pe un plan superior, *Tezele* restabilesc echilibrul dintre obiect și subiect, cunoaștere și creație, conținut și formă, artă și artist, și sub acest raport ele pot fi considerate virful unei triade, pe care cititorul volumului de față o poate asimila în totalitatea sa dialectică.

Studiul-sinteză își propune să descrie multilateral opera de artă, și în sens fenomenologic, și în conexiunile sale spațiale și temporale. Primele paragrafe „construiesc“ definiția ei, cu o consecvență antologică. Este postulată ideea „tehnosferei“, domeniu de esență pur umană, sinonimă cu civilizația sau cu ceea ce alți gînditori numiseră „a doua natură“; sînt disociate iar apoi reintegrate treptat semnele diferitelor categorii de opere. La capătul demonstrației, opera de artă se conturează ca „produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care întrebuițînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou, [...] imutabil original și ilimitat simbolic“. Formula conține nouă atribute, însumarea cărora marchează trecerea de la natură la tehnică, știință și artă.

S-ar părea că aûtorul adaugă şirului de construcții piramidale încă o tentativă menită să acrediteze ideea deosebiriilor valorice dintre formele de conştiinţă, culminînd nu în apoteoza hegeliană a filozofiei, ci în cea romantică a artei. În realitate, este vorba doar de optica esteticianului modern, preocupat să conecteze arta cu toate celelalte creații umane, dar să și desprindă totodată diferențele ei specifice. Superioritatea unei forme de cultură față de celelalte este iluzorie, doar dialectica asemănărilor și deosebirilor contează; specialistul va privi însă această dialectică prin prisma unei finalități particulare, acordînd prioritate metodologică domeniului său de cercetare. El va stabili, de pildă, atributul originalității și al expresiei simbolice în domeniul științei și al filozofiei, dar va preciza că în artă originalitatea devine imutabilă, iar simbolul ilimitat. A stabili între ideea artistică și materialul în care ea se manifestă legături indisolubile, a explica de ce în cazul artei solidaritatea esenței

cu aparența este atât de strînsă încît exclude mutația operei dintr-un material în altul, și a numi „imutabilă“ această iminență a fondului în formă, înseamnă a descifra preferințele unui domeniu, dar nicidecum a-i atribui un regim preferențial.

Deosebind noutatea cantitativă, calitativă și calitativ-originală, distingînd originalitatea mutabilă de cea imutabilă, Tudor Vianu construiește temelii sigure considerațiilor sale ulterioare. Premisa formei imanent solidare cu ideea ei cere o atenție deosebită față de condiția materială a artei, față de aspectele ei fenomenale, ca și față de cazul individual, care în artă atinge nivelul singularității, justificînd, alături de cercetarea teoretic-estetică, cunoașterea individuală, prin critica artistică. Cu alte cuvinte, înseși semnele distinctive ale artei — materialitatea ideii, concretețea generalizării — îl obligă pe esteticianul consecvent sieși să adopte o poziție materialistă, opusă tendințelor transcendente și puriste. Autorul îi reproșează lui Hegel că nu a recunoscut valoarea pozitivă a elementului material în artă, și respinge părerea, de proveniență aristotelică și exacerbată în sens idealist, după care materia ar fi amorfă, opusă formei și indiferentă față de ea. Practica industriei, arhitecturii sau artelor plastice dovedește, dimpotrivă, că producătorul folosește o materie anterior formată de om sau natură, că materia nu este niciodată amorfă și deci lucrarea de artă constituie „produsul adaptării dintre o formă dorită de creator și o formă anterioară, dată, a materialului întrebuințat“.

Acestor remarci pertinente li se adaugă critica teoriei artei ca joc și a „dezinteresării“ estetice, critică ce îmbogățește cunoscutele argumente sociologice cu un important punct de vedere psihologic. Autorul nu recunoaște vreo deosebire esențială între interesul artistic, moral sau economic și conchide, într-un spirit caracteristic intelectualului din secolul nostru frămîntat, căruia „arta pentru artă“, jocul gratuit, estetismul turnului de fildeș îi apar ca atitudini nu numai desuete, dar de-a dreptul rușinoase: „A nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic, înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului“.

Tezele unei filozofii a operei emană un viguros patos anti-idealism, sugerează inaderența principială a esteticii la purism. „Metafizica“ artei e fizică, ideea sa — reală! Cititorul trebuie să surprindă sensul acesta intim al demonstrațiilor, chiar cînd terminologia folosită e deosebită de cea curentă. Astfel, vorbind

despre „realismul și idealismul operei“, Tudor Vianu se referă la accețiunea platonice și medievală a noțiunilor. De aceea este firesc să respingă ipoteza „realistă“ a unui model superior și etern, acceptând la originea operei „postularea idealistă a scopului urmărit“, ceea ce echivalează cu un elogiu adus cauzalității, determinismului. „Realismul“ are o singură justificare, aceea de „autonomie“, termen căruia la rîndul său i se atribuie un sens simplu și firesc: o dată creată, opera este exterioară producătorului, există după propriile ei legi, se integrează realității obiective, ca un produs „ideo-realist“. Această perspectivă îndoită, dependentă și autonomă, expresivă și configurațională, o explică apoi paragraful intitulat *Structura autonomă și expresivitatea operelor*. Un paradox al creației artistice, explică autorul, constă în a fi ea însăși, dar și expresia cuiva, realitate de sine stătătoare, dar și produs corelativ cu agentul ei. În istoria artei și esteticii s-a accentuat unul sau altul dintre momente, pe linia obiectivizării sau, dimpotrivă, a unui lirism esențial. De fapt, însă, cele două perspective trebuie întinse armonizate, opera de artă fiind concomitent realitate absolută și relativ-istorică, produs general și individual, manifestare a *stilului* și a *unui stil*. Fără autonomie, ea „n-ar fi decît o creație arbitrară, absurdă“, în lipsa expresivității am avea de-a face „numai cu un produs mecanic, dar nu cu o operă umană“.

Opera este unitatea vie a contrariilor, iar dialecticianul se va feri de ambele extreme posibile. Astfel procedează Tudor Vianu și în analiza raportului dintre cunoaștere și creație. El consideră cunoașterea coextensivă cu întregul act de invenție, iar nu anterioară acestuia, tocmai pentru că vede în cunoaștere nu o stare de contemplație pasivă, ci — contrar tradiției platonice — o formă a activității însăși. Cercetarea teoretică receptează impulsurile de vitalitate din necesitățile practice, pe care la rîndul lor le ajută în desăvîrșire. Relația este deci aceea de „întimă și continuă întrepătrundere“. Însușirea academistă a unor reguli, norme și canoane nu asigură apariția marelui artist, dar activitatea creatoare nu poate fi nici instinctivă, irațională, lipsită de lumina cunoașterii. Nu întîmplător descoperă autorul deosebirea obligatorie între operele de artă și acelea ale artizanatului tocmai în *Weltanschauung*.

Bunurile devin opere în măsura în care ele satisfac dorințe adînci și statornice. Civilizația este suma operelor create de om întru satisfacerea necesităților sale majore. „Viața omului civi-

lizat se mișcă în spațiul social, simțind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvânt, limitată de opere." Tudor Vianu folosește cuvântul de „limitare" în opoziție cu anarhia dorințelor primitive („hybris"), adică în accepțiunea de ordine, lege. A trăi uman înseamnă, pentru el, a fi permanent solicitat de opere, a se disciplina în contact cu ele, a obține libertatea prin înțelegerea necesității. Opera este antipodul distrugerii, cheazăia ordinii superioare, indicele și scopul suprem al existenței. „...Omul de azi înțelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui."

Această viziune umanistă însuflețește *Tezele unei filozofii a operei*, și ea e întregită de o unică mărturisire intimă, pe care exegetul clasic și-o permite la începutul studiului: „Desigur, omul care a trecut de miezul vieții lui și a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită, privește în urmă și caută firele prin care se leagă feluritele lui lucrări, stabilește între acestea punctele de intersecție și de convergență, concepe rodul întregii lui osteneli ca pe o singură *operă*." Acum când sarcina este integral împlinită, iar rodul ostenelii de o viață — încheiat într-o unitate definitivă, *Opera* lui Tudor Vianu ne apare în întreaga sa misiune civilizatorie, ne disciplinează, ne înalță, ne umanizează.

ION IANOȘI

CUPRINSUL

<i>Istoria ideii de geniu</i>	5
Prefață	7
1. <i>Genius</i>	9
2. <i>Daimon</i>	13
3. <i>Inspirație</i>	14
4. <i>Profesionalizare</i>	17
5. <i>Artist și banausos</i>	20
6. <i>Măreție</i>	24
7. <i>Vechi și nou în evoluția ideii de geniu</i>	27
8. <i>Uomo singolare, uomo universale</i>	32
9. <i>Petrarca vorbește posterității</i>	36
10. <i>Portretul lui Mariano Soccino</i>	41
11. <i>Uomo universale și curtean</i>	44
12. <i>Modelul rabelaisian</i>	49
13. <i>Artistul unic</i>	51
14. <i>Geniu, știință și tehnică</i>	54
15. <i>Novitas</i>	58
16. <i>Furia eroică</i>	61
17. <i>Regula acționează geniul</i>	66
18. <i>Noua noțiune a geniului</i>	70
19. <i>Restituția geniului</i>	72
20. <i>Natura dă reguli artei</i>	73
21. <i>Integrarea genială</i>	79
22. <i>Geniu, totalitate și virtuozitate</i>	81
23. <i>Geniul biruie voința</i>	83
24. <i>Geniu și erou</i>	88
25. <i>Mărimea istorică</i>	92

<i>Simbolul artistic</i>	97
<i>Prefață</i>	99
1. <i>Simboluri</i>	101
2. <i>Simbolul și tabloul categoriilor</i>	106
3. <i>Limbă și simbol</i>	114
4. <i>Natura simbolului lingvistic</i>	123
5. <i>Simboluri plane și profunde, limitate și ilimitate</i>	139
6. <i>Categoriile simbolurilor</i>	147
7. <i>Simbolul artistic</i>	148
8. <i>Simbolul artistic în istoria artei</i>	158
9. <i>Superficialitate estetică și adâncime artistică</i>	159
 <i>Tezele unei filozofii a operei</i>	 165
1. <i>Punct de plecare</i>	167
2. <i>Muncă și operă</i>	168
3. <i>Munca sau opera naturii ?</i>	169
4. <i>Definiția operei</i>	170
5. <i>Natură, tehnică, artă</i>	174
6. <i>Realismul și idealismul operei</i>	175
7. <i>Cunoaștere și creație</i>	177
8. <i>Joc, expresie și artă</i>	179
9. <i>Cunoaștere și creație artistică</i>	182
10. <i>Valori, bunuri și opere</i>	184
11. <i>Operele în timp</i>	186
12. <i>Hybris și limitare</i>	188
13. <i>Structura autonomă și expresivitatea operelor</i>	189
14. <i>Artist, artizan, pastişor, virtuoz</i>	192
15. <i>Operă și materie</i>	194
16. <i>Materia în opera de artă</i>	196
17. <i>Forma ca expresie a ideii</i>	198
18. <i>Forma ca limită a maselor</i>	201
19. <i>Forma ca unificare</i>	203
 <i>Postfață</i>	 207

Redactor responsabil : DIETER PAUL FUHRMANN
Tehnoredactor : AUREL BUCUR

*Dat la cules : 03.02.1966. Bun de tipar : 07.05.1966. Apd-
rut 1966. Tiraaj : 10.165 ex. broşate. Hirtie : tipar înalt
tip B. de 63 g/m². Format : 540×840/16. Coli ed. 12,63.
Coli tipar : 14. A. nr. 929. C.Z. pentru bibliotecile mari:
8R. C.Z. pentru bibliotecile mici : 8R-95.*

Întreprinderea Poligrafică „Informația”,
Str. Brezoianu 23-25, Bucureşti, R. S. România. c. 54.

Lei 5,75